

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DIPARTIMENTO INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

Corso di Laurea magistrale in Specialized Translation (classe LM-94)

TESI DI LAUREA

in TRANSLATION FOR THE PUBLISHING INDUSTRY (SPANISH)

**Crescere attraverso la lettura.
La voz del árbol di Vicente Muñoz Puelles:
proposta di traduzione**

CANDIDATO

Giada Tizzi

RELATORE

Gloria Bazzocchi

CORRELATORE

Rafael Lozano Miralles

Anno Accademico 2019/2020

Terzo Appello

I libri le aprivano mondi nuovi e le facevano conoscere persone straordinarie che vivevano una vita piena d'avventure. Viaggiava su antichi velieri con Joseph Conrad. Andava in Africa con Ernest Hemingway e in India con Kipling. Girava il mondo restando seduta nella sua stanza [...] E così la giovane mente di Matilde continuava a fiorire, nutrita dalle voci di quegli scrittori che avevano mandato i loro libri per il mondo, come navi attraverso il mare.

(Roald Dahl, *Matilde*)

INDICE

INTRODUZIONE.....	7
CAPITOLO I - <i>La voz del árbol</i> : analisi del testo di partenza.....	9
1.1. L'autore di <i>La voz del árbol</i> : Vicente Muñoz Puelles.....	10
1.1.1. Biografia e produzione letteraria.....	10
1.1.2. Intervista all'autore.....	13
1.2. Elementi paratestuali.....	18
1.2.1. Il peritesto	20
1.2.2. Le immagini	23
1.2.3. L'epitesto	28
1.3. La trama	30
1.4. Spazio e tempo.....	34
1.5. Personaggi	36
1.5.1. I personaggi umani.....	36
1.5.2. “Los animales no humanos”	41
1.6. I temi principali.....	43
1.6.1. L'importanza dei libri	44
1.6.2. La scrittura	45
1.6.3. Il rispetto della natura e degli animali.....	46
1.6.4. La perdita e la morte	47
1.6.5. La famiglia	48
1.6.6. L'infanzia	49
1.7. Lo stile.....	50

CAPITOLO II – <i>La voz del árbol</i> : la funzione dell’intertestualità e il suo trattamento in traduzione	54
2.1. L’interestualità	54
2.2. I rimandi letterari in <i>La voz del árbol</i>	57
2.2.1. <i>Orlando</i>	58
2.2.2. <i>Robinson Crusoe</i>	60
2.2.3. <i>Il mondo perduto</i>	61
2.2.4. <i>Il libro della giungla</i>	63
2.2.5. Altre opere citate	63
2.3. La traduzione dei rimandi letterari	65
2.3.1. Le traduzioni di <i>Orlando</i>	65
2.3.2. Le traduzioni di <i>Robinson Crusoe</i>	68
2.3.3. Le traduzioni di <i>Il mondo perduto</i>	70
2.3.4. Le traduzioni di <i>Il libro della giungla</i>	72
2.3.5. Le traduzioni di <i>Lei</i>	75
2.3.6. Le traduzioni di <i>Alla ricerca del tempo perduto</i>	76
CAPITOLO III – Proposta di traduzione	80
CAPITOLO IV – Commento alla traduzione	135
4.1. La traduzione della LIJ	135
4.2. Metodologia di traduzione di <i>La voz del árbol</i>	138
4.3. Problemi e strategie di traduzione	139
4.3.1. Il titolo	140
4.3.2. Toponimi e antroponimi	140
4.3.3. Il lessico	145
4.3.4. La sintassi	150
4.3.5. I tempi verbali	153

4.3.6. Le figure retoriche.....	155
4.3.7. Le espressioni idiomatiche e i modi di dire	160
4.3.8. Il linguaggio informale.....	164
4.3.9. L'intertestualità	165
4.3.10. Gli aspetti grafici.....	167
CONCLUSIONI.....	168
BIBLIOGRAFIA	171
SITOGRAFIA	176
RESUMEN.....	179
ABSTRACT	180

INTRODUZIONE

L'oggetto del presente elaborato di tesi è la proposta di traduzione dallo spagnolo all'italiano del romanzo di Letteratura per l'infanzia e per ragazzi *La voz del árbol* pubblicato nel 2014 da Vicente Muñoz Puelles, autore valenciano di successo, tuttora inedito in Italia. La possibilità di tradurre l'opera mi è stata offerta dalla mia relatrice che, in seguito alla mia decisione di incentrare la tesi sulla traduzione editoriale dallo spagnolo, me ne ha suggerito la lettura. Il romanzo, che ruota attorno al potere della letteratura e della lettura, ha fin da subito attirato la mia attenzione. L'opera di Muñoz Puelles affronta infatti varie tematiche, che spaziano dall'amore per la natura e per gli animali, passando per l'importanza dell'infanzia nella formazione dell'individuo, fino a questioni dolorose quali la perdita e la morte. La storia è un vero e proprio inno alla scrittura e alla letteratura e in particolare al potere che i libri possono avere sulle persone, specialmente sui bambini. Ho inoltre avuto l'opportunità di comunicare direttamente con l'autore del romanzo, che si è dimostrato davvero disponibile e mi ha dato modo di chiarire alcuni dubbi e soddisfare le mie curiosità sulla genesi e la composizione dell'opera stessa. Il lavoro di analisi e traduzione non hanno fatto altro che ampliare e solidificare il mio rapporto con la storia narrata che, come spesso accade al traduttore, sento essere diventata anche un po' mia.

L'elaborato si articola in quattro capitoli. Il primo è dedicato all'analisi del testo di partenza, con un approfondimento sulla biografia e l'ampia produzione letteraria dell'autore, che si è cimentato tanto nella letteratura per adulti quanto in quella per bambini e ragazzi. Segue l'intervista rilasciatami da Vicente Muñoz Puelles in uno scambio di e-mail, in cui l'autore ha risposto alle mie domande sulla sua vita, la sua carriera e sul lavoro dietro al romanzo. Vengono in seguito approfonditi e analizzati i vari aspetti che compongono il testo di partenza: gli elementi paratestuali, le illustrazioni, la trama, i personaggi, lo spazio e il tempo della narrazione, lo stile e i temi trattati dall'autore, specialmente l'importanza della letteratura nel corso dell'infanzia. Il secondo capitolo si concentra invece sulla questione dell'intertestualità e sull'analisi dei rimandi ai classici della letteratura internazionale contenuti all'interno di *La voz del árbol*. Muñoz Puelles, infatti, inserisce numerose citazioni tratte da celebri opere letterarie, attorno alle quali intesse la trama del suo libro. L'analisi dei rimandi intertestuali è accompagnata da un confronto fra le traduzioni italiane dei romanzi citati ad oggi in circolazione, ai fini della proposta di traduzione. Nel terzo capitolo viene riportata la proposta di traduzione del romanzo, trasposto in italiano nella sua versione integrale. Il quarto e ultimo capitolo contiene la sezione di commento alla traduzione. È introdotto da un approfondimento sulla letteratura infantile e in particolare sulla traduzione di libri per bambini e ragazzi, di cui vengono presentati

difficoltà e approcci. Il capitolo prosegue poi delineando la metodologia applicata durante la traduzione di *La voz del árbol* e approfondendo alcune delle problematiche traduttive più interessanti e le strategie adottate per risolverle. In particolare, vengono presi in esame il titolo, toponimi e antroponimi, il lessico, la sintassi, i tempi verbali, le figure retoriche, le espressioni idiomatiche e i modi di dire, il linguaggio informale, l'intertestualità e gli aspetti grafici.

CAPITOLO I

LA VOZ DEL ÁRBOL: **ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA**

La voz del árbol è un romanzo per ragazzi dell'autore Vicente Muñoz Puelles pubblicato per la prima volta nel 2014 dalla casa editrice Anaya, che gode di grande prestigio nel panorama dell'editoria spagnola. Il libro riscuote subito successo, complice anche la vittoria dell'undicesima edizione del "Premio Anaya de Literatura Infantil y Juvenil", assegnato ogni anno con l'intento di stimolare la creazione di opere in spagnolo per i lettori di età compresa tra gli otto e i quattordici anni. Nato nel 2004, questo premio promuove l'originalità, la qualità letteraria e l'estetica dei romanzi per ragazzi, con l'obiettivo di diffondere opere che stimolino l'amore per la lettura tra i giovani, favorendone la crescita interiore e lo sviluppo creativo.¹ Nel 2015 *La voz del árbol* conquista anche il "Premio Fundación Cuatrogatos", istituito nel 2014 per contribuire alla diffusione e alla lettura di libri di alta qualità creati da scrittori e illustratori latinoamericani.²

Il romanzo è consigliato per i lettori dai dieci anni in su, ma l'autore ha più volte espresso il suo parere contrario alle restrizioni di età nei romanzi per ragazzi:

La literatura para adultos dura muy poco. En cambio, la que se hace para niños, cuando supera los baremos de calidad, se reedita continuamente. Muchos de mis libros, como '2083', se han convertido en pequeños clásicos. Y, además, los niños son lectores más agradecidos. En todo caso, opino que un buen libro no tiene edad.³

A gennaio del 2020, il romanzo vanta ben otto ristampe.

¹ Cfr. <https://www.anayainfantilyjuvenil.com/subcoleccion/premio-anaya-infantil/>

² Cfr. <https://www.cuatrogatos.org/premio.php>

³ Cfr. <https://www.makma.net/un-buen-libro-no-tiene-edad/>

1.1. L'autore di *La voz del árbol*: Vicente Muñoz Puelles



1.1.1. Biografia e produzione letteraria

Vicente Muñoz Puelles è uno scrittore e traduttore spagnolo. Nasce nel 1948 a Valencia, dove si laurea in scienze biologiche. Intraprende una carriera come professore presso l'Università di Valencia, ma si dedica alla letteratura fin dalla giovane età. È autore di oltre 240 opere, dalla narrativa alla saggistica, ed è noto per la varietà del suo stile e dei suoi registri, che spaziano dal romanzo erotico alla letteratura per bambini. Riguardo agli esordi della propria produzione letteraria, lo stesso autore afferma:

Yo prácticamente empecé con la literatura erótica. Había escrito otras novelas, pero las primeras que publiqué fueron eróticas. Lo que me atrae del erotismo es que por una parte tiene que ver con la biología, con los cuerpos; y por otra parte también implica los sentimientos. Esa combinación me parece muy atractiva. El hecho de expresar algo así mediante palabras de manera deliberada es como un ejercicio, un desafío.⁴

Inizia a pubblicare libri soltanto nel 1980. Fra i romanzi a sfondo erotico ricordiamo *Anacaona* (1980), che gli assicura la vincita del premio “La Sonrisa Vertical” quello stesso anno e del “Premio de la Crítica Literaria de la Comunidad Valenciana” nel 1982, *Amor burgués* (1982) e *La curvatura del empeine* (1996). Fra i romanzi per adulti troviamo anche *Tierra de humo* (1986), che gli garantisce per la seconda volta il “Premio de la Crítica Literaria de la Comunidad Valenciana” nel 1986, *Sombras*

⁴ Cfr. <http://www.jotdown.es/2011/05/vicente-munoz-puelles-a-espana-le-falta-tradicion-erotica/>

paralelas (1989), trasformato in un film dal regista spagnolo Gerardo Gormezano, *El último manuscrito de Hernando Colón* (1992) e *La emperatriz Eugenia en Zululandia* (1994), con il quale conquista il "Premio Azorín" nel 1993 e il "Premio de la Crítica Literaria de la Comunidad Valenciana" per la terza volta nel 1996. È stato anche insignito del "Premio Ciudad de Valencia" per ben tre volte: nel 1984 per *Campos de Marte* (1985), nel 1987 per *La noche de los tiempos* (1987) e infine nel 2001 per l'opera teatrale *Zona de lluire transit* (2001). È inoltre autore delle antologie *Cuentos españoles de terror* (2010) e *Cuentos de humor español* (2012).

Soltanto in un secondo momento, una volta diventato padre, l'autore decide di rituffarsi nella sua infanzia e dedicarsi alla letteratura per l'infanzia e per ragazzi, per cui dimostra una grande passione:

Dedicarse al género infantil es como irse de vacaciones en el tiempo, y volver a la infancia. En el juvenil, el atractivo consiste en la dificultad: cómo escribir una novela que interese a los jóvenes, sin hacer concesiones ni que suene a cosa sabida. [...] Los niños y los jóvenes cuando leen lo hacen con mayor atención, como si su futuro dependiese de ello y cada libro pudiese influir en el porvenir.⁵

La sua produzione letteraria in questo ambito è altrettanto prolifica e di successo. Vince il "Premio Nacional Infantil y Juvenil" con il romanzo *Óscar y el león de Correos* (1999), il "Premio de Álbum ilustrado Ciudad de Alicante" con *Sombras de manos* (2002), il "Premio Alandar" con *La foto de Portobello* (2004), il "Premio Anaya de Literatura Infantil y Juvenil" con *El arca y yo* (2004) e il "Premio Libreros de Asturias" con il romanzo *La perrona* (2006). I titoli per ragazzi non finiscono qui: ricordiamo fra i tanti *El tigre de Tasmania* (1988), *La isla de las sombras perdidas* (1998), *El lleopard de les neus* (2001), *¡Polizón a bordo! (El secreto de Colón)* (2005), *El pintor de las neuronas (Ramón y Cajal, científico)* (2006), *El viaje de la evolución (El joven Darwin)* (2007), *El vuelo de la Razón (Goya, pintor de la Libertad)* (2007), *2083* (2008), *Óscar y el río Amazonas* (2009), *La guerra de Amaya* (2010), *La expedición de los libros* (2010), *El joven Gulliver* (2011), *El regreso de Peter Pan* (2011), *La gata que aprendió a escribir* (2012) e *La fábrica de betún (El joven Dickens)* (2012), annoverato nella "Lista de Honor CLIJ 2012" e nella "Lista de Honor CCEI 2013". Nel 2014 vince l'XI edizione del "Premio Anaya de Literatura Infantil y Juvenil" con il romanzo *La voz del árbol*, oggetto di studio dell'elaborato, con cui conquista poi anche il "Premio Fundación Cuatrogatos" nel 2015. Seguono poi i romanzi *La torre de Babel* (2017), *Laura y el oso polar* (2017) e *Ricardo y el gato con motas* (2019). Infine, nel 2019, ottiene il "Premio Vila d'Ibì" con il romanzo *La ciudad de las estatuas* (2020).

Ha pubblicato due raccolte di racconti, *Manzanas (Tratado de pomofilia)* (2002) e *El último*

⁵Cfr. <http://www.elcultural.com/revista/letras/Vicente-Munoz-Puelles-Los-escritores-nunca-dejamos-la-infancia/12077>

deseo del jibaro y otras fantasmagorías (Valdemar, 2003), e alcune antologie di storie per ragazzi come *Cuentos y leyendas del mar* (2013), *Cuentos y leyendas de la tierra* (2016) e *Cuentos y leyendas de las matemáticas* (2017). È anche autore dei libri illustrati *Ciudades perdidas* (2019), *Mi primer libro sobre los Juegos Olímpicos* (2020) e *Un recorrido por los Juegos Olímpicos* (2020).

È considerato un esperto di cinema, ambito a cui ha dedicato numerosi saggi. Ha pubblicato opere e biografie su Colombo, Goya, Ramón y Cajal, Darwin, Dickens, Marie Curie, Einstein, Shakespeare e tanti altri. Citiamo *Diario de bordo*, di Cristoforo Colombo (1984), *Naufragios y comentarios*, di Cabeza de Vaca, condottiero, scrittore e avventuriero spagnolo (1992), e *Don Quijote de la Mancha*, di Miguel de Cervantes (2005), le due false autobiografie, *Yo, Colón, descubridor del Paraíso Terrenal, Almirante de la Mar Océana, Virrey y Gobernador de las Indias* (1991), la cui traduzione francese ha ottenuto il premio “Ascension pour la lecture” assegnato dai giovani lettori di Briançon nel 1994, e *Yo, Goya, primer pintor de la corte española, defensor de la libertad, grabador de sueños y caprichos* (1992).

Le sue opere sono state tradotte in varie lingue, fra cui l'inglese, l'italiano,⁶ il francese, il portoghese, il cinese, il coreano, il greco moderno e persino l'alfabeto Braille. Lui stesso ha lavorato come traduttore e si è occupato di varie opere di autori del calibro di Joseph Conrad, Arthur Conan Doyle, Fenimore Cooper, Georges Simenon, Daniel Defoe, E. T. A. Hoffmann, Washington Irving, Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Wilkie Collins, Robert Louis Stevenson, Guy de Maupassant, Ambrose Bierce e G. K. Chesterton. Si è dedicato anche agli adattamenti di alcuni classici della letteratura spagnola quali *La vida de Lazarillo de Tormes*, *La Celestina*, *Novelas ejemplares* di Cervantes, *Leyendas* e *Rimas y leyendas* di Bécquer e *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Ha scritto inoltre due libri di adattamenti sul tema del Cid, *El Cantar de Mío Cid* e *Leyendas de Mío Cid*, e vari adattamenti del Don Chisciotte per diverse età, così come un'edizione critica dell'opera con oltre 7000 note. Ha adattato poi opere internazionali quali *l'Amleto*, *l'Iliade*, *l'Odissea*, *l'Eneide*, *Il richiamo della foresta*, *Dracula*, *Le metamorfosi* e *Moby Dick*.

Ai libri si aggiungono oltre 610 articoli di critica e narrativa. Muñoz Puelles collabora infatti con quotidiani e riviste online, fra cui *El País*, *Quimera*, *Academia*, *Aula*, *Posdata*, *Levante*, *El Mundo* e *Jot Down*. Dal 1999 al 2018, inoltre, è stato membro del Consejo Valenciano de Cultura, un'istituzione che funge da organo consultivo per tutte le istituzioni pubbliche della Comunità Valenciana per questioni che riguardano la cultura valenciana. Sempre nel 2018 ha ricevuto il “Premio de las Letras de Generalitat Valenciana” destinato a quegli autori valenciani le cui opere hanno

⁶ Per l'italiano si tratta, in realtà, di proposte di traduzione all'interno di tesi di laurea discusse presso il Dit: *El arca y yo*, *La perrona*, *La guerra de Amaya*, *El vuelo de la razón*. *Goya, pintor de la libertad*, *El regreso de Peter Pan* e *La expedición de los libros*.

favorito la creazione letteraria e la diffusione della cultura della comunità autonoma.

Oggi vive a pochi chilometri da Valencia con la moglie e i due figli, Ricardo e Laura, nella città di El Vedat del Torrent.

1.1.2. Intervista all'autore

A gennaio del 2021, grazie alla mia relatrice, ho avuto l'opportunità di mettermi in contatto con Vicente Muñoz Puelles tramite mail. Muñoz Puelles si è dimostrato fin da subito molto disponibile e aperto al dialogo e ha accettato di rispondere ad alcune mie domande a proposito della sua carriera di autore e della stesura e pubblicazione di *La voz del árbol*, insieme a una serie di curiosità, chiarimenti e dubbi sul contenuto del romanzo sorti durante la lettura e la traduzione di quest'ultimo. Le sue parole sono state decisamente illuminanti e mi hanno permesso di comprendere meglio alcuni aspetti del romanzo, un'occasione unica per chiunque ma ancor più speciale per un traduttore. Di seguito, riporto la serie di domande poste all'autore e le risposte ricevute in uno scambio di e-mail avvenuto fra gennaio e febbraio del 2021.

Primero, me gustaría preguntarle cómo nació la idea de escribir *La voz del árbol*.

Curiosamente, no soy plenamente consciente de haber escrito esa novela. Un año, al final del verano, mi mujer descubrió que estaba a punto de terminarse el plazo para que pudiera presentarme a un concurso literario. Faltaban dos días. ¿No tendría alguna novela perdida en un cajón? La verdad es que aquel verano me había relajado un poco. Busqué en el ordenador y encontré un archivo con el título de *La voz del árbol*. Era una novela que debía haber escrito un par de años antes, casi sin darme cuenta. Ya me había embarcado en otro libro y no tenía tiempo de leerla. Temía que no estuviera completa o que tuviese algún fallo. Le pedí a mi hijo que la leyera y me diese su opinión. Cuando me aseguró que estaba bien, la fotocopiamos y la enviamos al concurso, que gané. Aún no entiendo cómo pude haber escrito un libro entero para luego olvidarlo. Supongo que lo hice para mí mismo, para poder recordar en el futuro lo que me estaba ocurriendo, y por eso no le di importancia y lo guardé.

¿Hay algún género en el que colocaría su libro? ¿Cree que es una novela de formación?

Las clasificaciones por géneros o por edades me parecen artificiosas. Dicho esto, es cierto que podría considerarse una novela de formación. Para mí es sobre todo una novela de recuerdos, una especie de diario.

Como lectora y sobre todo después de haberme informado sobre su biografía y su carrera, me dio la impresión de que esta novela se basa mucho en su propia vida. ¿Es correcto? ¿Considera *La voz del árbol* una de las novelas más personales entre las que Ud. ha escrito?

Entre mis novelas es una de las que más se parecen a mi vida, sí. Hay una que aún se parece mucho más, *Las desventuras de un escritor en provincias* (2002). Otras cuentan la historia de mis antepasados o las peripecias de mis hijos.

En una entrevista reciente, encontré una foto en la que Ud. aparece cerca de la estatua de un dinosaurio que se parece a la descripción del dinosaurio que en *La voz del árbol* la madre de Virginia realiza para su hijo Lucas. Me pareció muy curioso y me gustaría saber si también esta parte de la historia se basa en su propia vida.

Sí, mi mujer Olga, que es rusa, como la madre de Virginia, esculpió hace años un dinosaurio de escayola, un *Parasaurolophus*, que pintó de verde y mostró en una exposición de orquídeas, en el jardín botánico de Valencia. Aún lo conservamos, aunque algo maltrecho por el sol y la lluvia. Los gatos trepan por él para sentarse en su cabeza y contemplar el paisaje.

***La voz del árbol* trata temas que es raro encontrar en los libros para niños, como por ejemplo la pérdida de un ser querido y la muerte. En el libro, Ud. hace esto de una manera que me pareció muy natural pero también directa, sin giros de frases o eufemismos. ¿Fue intencional? ¿Cree que es importante hablar a los niños de esta manera, incluso de temas que por lo menos en Italia siguen considerándose tabúes?**

Creo que, en general, los niños son más receptivos que los adultos, y que les conviene saber cuanto antes lo que podríamos llamar las grandes verdades sobre el sexo y la muerte. En mi opinión, no tiene sentido ocultarles nada.

Al padre de Virginia le gusta hablar a su hija empleando términos marineros, y también siente una predilección por las narraciones que transcurren en el mar. ¿Es una pasión que Ud. también comparte con el personaje?

Sí. Tengo la pasión de los barcos y del mar, pero ahora solo la cultivo en los libros. En casi todas mis novelas hay un viaje por mar.

En *La voz del árbol*, Virginia habla de los libros que nos marcan mucho siendo pequeños lectores y siguen formando parte de nuestros recuerdos. Para mí, el libro más importante de mi infancia

fue *Matilde* de Roald Dahl y su libro me lo ha recordado en muchos aspectos, sobre todo con respecto a la importancia de los libros en la infancia de la protagonista. Es la razón por la que su libro me cautivó enseguida, antes de leerlo. Y para Ud., ¿cuáles fueron los libros que más le marcaron en su infancia?

No recuerdo que en mi infancia hubiera libros escritos expresamente para los niños. O al menos yo no los leía. Mis libros favoritos eran *Moby Dick*, que resultó ser una versión resumida, lo que me desilusionó cuando lo supe, y los cuentos de Edgar Allan Poe, que recuerdo con admiración. De todos los escritores, Poe es a quien más he querido, el que me ha hecho más compañía cuando estaba solo.

***Orlando*, *El libro de la selva*, *Robinson Crusoe* y *El mundo perdido* son las novelas a las que Ud. dio más espacio en *La voz del árbol*. ¿Por qué eligió estos libros en particular? ¿Por sus mensajes o por el papel que han jugado en su propia vida? ¿Ud. los leyó cuando era niño o adulto?**

No busco mensajes en los libros, sino historias. Esos libros que Ud. cita siempre estuvieron entre mis favoritos. En cambio, *Orlando* lo descubrí más tarde. Un editor que leyó *La voz del árbol* quiso que lo sustituyese por *El jardín secreto*, de Frances Hodgson Burnett, que yo no conocía y que a él le parecía más apropiado, por ser más juvenil. Pero lo leí y no me gustó. *Orlando* es otra cosa. Creo que, como todos los buenos libros, es un libro para todas las edades.

***La voz del árbol* está imbuido de un aire de misterio, en particular en relación con la aparición de los libros en la cabaña del árbol. Ese misterio nunca se resuelve completamente y el lector puede formarse su propia opinión al respecto. Por ejemplo, yo estoy de acuerdo con Virginia y creo que son sus padres los artífices, pero también me ha dado la impresión de que la madre tiene un papel más activo y que quizás el padre esté demasiado ocupado escribiendo. ¿Le gustaría revelar por qué decidió no revelar qué pasa realmente al respecto?**

Entre los indios navajos una tela nunca debe ser perfecta. Ha de dejarse un hilo suelto para que el alma de la persona que la ha tejido no se quede atrapada en ella. Al menos eso es lo que se dice. Yo no hablaría del alma, pero sí tiendo a pensar que conviene dejar un margen para la interpretación de los lectores, y no darles de antemano todas las respuestas. Para mí, lo hermoso es que cada uno llegue a sus propias conclusiones. Dicho de otro modo, yo tampoco sé quién deja los libros en el árbol.

Otro misterio es el del título del libro, la voz del árbol que la protagonista oye en dos distintas ocasiones. ¿Es una metáfora o simplemente un elemento de realismo mágico?

Yo diría que ella cree oír la voz. Eso, para mí, es como si la oyese.

Hay un elemento de la historia que no me ha quedado claro. En la página 118, después de la muerte del padre, Virginia encuentra en su cama un libro y esto es lo que Ud. ha escrito: “Todo salió de allí, como esos papeles japoneses de los que habla Marcel Proust, que parecen una masa informe pero que, al mojarse, empiezan a estirarse, a tomar forma, y se convierten en flores, en casas, en personajes consistentes y reconocibles. Entreví la forma del árbol de la lectura, los travesaños, los cambios de luz dentro de la cabaña a lo largo del día. Todo estaba en aquel libro.” ¿Qué significa esto? ¿Hay que interpretarlo de forma literal o metafórica? ¿Es un elemento relacionado a la aparición de los libros en la cabaña?

Preferiría que se interpretase de forma metafórica. Lo que quiero decir es que una persona, sobre todo un escritor, es en buena parte los libros que ha leído, porque son los que le han influido y le han dado su visión de la vida. Uno es lo que lee, podría decirse. El padre, y todo lo que él representa, está en los libros que ha dejado esparcidos sobre la cama. Virginia comprende eso al ver el ejemplar de *Orlando*. Su padre aún está allí, entre aquellas páginas donde todo cabe, ella está allí, su infancia y su mundo, la cabaña y el árbol están allí, lo que han compartido está allí, y mientras ella viva le bastará abrir el libro para volver a encontrarlo.

En la página 12 de *La voz del árbol*, he encontrado la frase “los conejos y las liebres, que saltaban al paso de Laika y jugaban a esquivarla con sus requiebros” y me ha costado un poco entender la palabra *requiebros*. Normalmente, si no me equivoco, la palabra significa “el acto de requebrar”, es decir *halagar*, *adular*, pero en el contexto me parecía muy raro. Al final, he entendido, quizás erróneamente, que se trata de la palabra *quiebros* a la que se ha añadido el prefijo de intensificación *re-* y por lo tanto su significado es “ademán que se hace con el cuerpo, como doblándolo por la cintura”. Por esta razón, he decidido traducirlo con la palabra *balzi* que en italiano significa *saltos* e indica en particular los saltos de animales como conejos y liebres. ¿Le parece correcto?

Balzi está bien. Lo que yo quería dar a entender es que los conejos y las liebres saltaban en zigzag, hacia delante pero también de lado a lado. Pero Ud. tiene razón. No debía haber escrito *requiebros* sino *quiebros*. Es la primera persona que se da cuenta.

Ud. cita partes de algunos libros escritos en inglés en su traducción española. ¿Se trata de una traducción oficial o son traducciones suyas? Se lo pregunto porque he encontrado las traducciones oficiales en italiano de dichas citas y en la mayoría de los casos hay varias. Las estoy

comparando con el original para ver las que me parecen “mejores”. Me interesaría conocer su opinión, incluso con respecto al fenómeno de la retraducción.

Los textos que cito son traducciones mías, aunque, al hablar de traducciones el posesivo parece discutible. Yo tiendo a hacer traducciones libres, e incluso, ya que tengo ocasión, intento mejorar el sentido de lo que dice el autor, adaptarlo a mi estilo, esto es, a mi voz, para que se me parezca. En general, la fluidez y el sonido me interesan más que la precisión.

Con respecto al título ¿fue la editorial quien lo eligió o fue Ud.? ¿Por qué se decidió centrarse en la voz del árbol y no en otro aspecto del libro, por ejemplo, la cabaña?

El título lo elegí yo. Recuerdo que otro de los títulos que barajé fue *El árbol de la lectura*. El título de *La voz del árbol* me gusta porque adoro los árboles y son seres vivos. También adoro la naturaleza en general. Pero una cabaña apenas me dice nada.

En general, las ilustraciones del libro me han parecido hermosas y he notado que los colores quizás son más oscuros que en un libro infantil “clásico”, tal vez para reflejar el aire de misterio de algunos acontecimientos. ¿Qué opina Ud. del trabajo del ilustrador Alfonso Serra?

Reconozco que, cuando vi por primera vez la cubierta, me pareció muy oscura. Pensé que el árbol era también muy oscuro, como si estuviera quemado, y las montañas que se ven en segundo plano se me antojaron demasiado puntiagudas, como unas casas con sus tejados. Pero ahora me he acostumbrado, y me gusta. No conocí a Adolfo Serra hasta que presentamos la novela en Madrid. Naturalmente, cada uno le dedicó el libro al otro. Su dedicatoria consistió en copiar con tinta negra el dibujo de la cubierta en una de las páginas. Creo que, en general, siempre he tenido buena suerte con los ilustradores.

Como no pude encontrar ninguna información sobre el asunto, me gustaría preguntarle si *La voz del árbol* ya ha sido traducido a otras lenguas.

Que yo sepa, solo ha sido traducido al coreano. Ignoro, claro, si es una buena traducción. También se ha convertido en un guión de cine, pero los productores aún no se han decidido.

Originalmente, en mi traducción, había decidido adaptar el texto a la cultura de llegada, es decir eliminar toda referencia a España y ambientar la novela en Italia, incluso cambiando los nombres de los personajes. Sin embargo, al final, me di cuenta de que estoy de acuerdo con el padre de Virginia y creo que a los niños “no hay que darles todo masticado”. “Buceé” en mi infancia, lo que todavía no me cuesta mucho, y me acordé de que, cuando yo también era niña y leía libros

ambientados en otros países y con referencias a otras culturas, me fijaba mucho en ellos y me fascinaba darme cuenta de que había otros mundos más allá del mío. ¿Qué opina Ud.? ¿También se sentía así cuando era niño?

Aunque durante la mayor parte de mi vida lo exótico y lo lejano me han parecido más atractivos que lo cotidiano y lo próximo, ahora tiendo a pensar que todos los lugares son el mismo y que las diferencias son superficiales o solo de nombre. Quizá por eso no me parece que *La voz del árbol* tenga rasgos marcadamente españoles. Sospecho que, si se ambientara en Italia, cambiaría muy poco.

Creo que los escritores y los traductores nunca estamos completamente satisfechos con nuestros resultados finales y siempre encontramos elementos que nos gustaría cambiar. Han pasado seis años desde la publicación de *La voz del árbol*. ¿Hay algo que Ud. quisiera modificar o está satisfecho con su obra?

Lo que de veras me gustaría es ser yo mismo hace seis años, cuando escribí *La voz del árbol*. En cuanto al texto, no cambiaría nada. Prefiero pensar en los libros que aún me quedan por escribir.

1.2. Elementi paratestuali

Di seguito andremo ad analizzare attentamente il testo di partenza, come lavoro di preparazione alla proposta di traduzione, a cominciare dagli elementi paratestuali. È al critico letterario francese Gérard Genette che si deve la teoria del paratesto, ovvero di tutti quegli elementi che accompagnano il testo di un romanzo e che, pur non facendo parte della storia in senso stretto, contribuiscono in modo determinante all'esperienza di lettura. Sulla base degli studi di Genette (1989), Crisafulli (2005: 449-450) osserva:

nessun testo può condurre un'esistenza autonoma: esso non si manifesta mai, per così dire, "nella sua nudità", ma è sempre accompagnato da una serie di elementi ausiliari: titolo, nome dell'autore, copertina, epigrafe, dedica, quarta di copertina, illustrazioni, prefazione, note ecc. Testo e paratesto sono parte di un tutto organico: l'uno non può essere separato dall'altro. Ma c'è di più: il paratesto è una sorta di ponte ideale tra testo e contesto culturale. [...] Il paratesto, sebbene sia subordinato al testo, ne influenza enormemente la ricezione. Alcuni elementi paratestuali [...] sono un vero e proprio "biglietto da visita" del prodotto editoriale. Essi sono determinanti nell'indurre il potenziale lettore ad acquistare il libro, stimolandone la lettura e orientandone l'interpretazione. Il paratesto non è accessorio nel senso di "elemento opzionale", bensì nell'accezione di

“elemento che da compiutezza al testo”, rendendolo fruibile come prodotto editoriale finito.

Si tratta dunque di una serie di elementi imprescindibili dal testo in sé e altrettanto importanti nel corso della lettura, o addirittura a priori nella fase di selezione, in modi che talvolta sfuggono alla consapevolezza del lettore ma che sono forse per questo ancor più fondamentali. Sulla falsariga di Genette, Lluch (2003: 37) parla di paratesto come:

un elemento que ayuda al lector a introducirse en la lectura ya que facilita las primeras instrucciones sobre el contenido del libro. [...] Un elemento auxiliar, un accesorio del texto que funciona como una puerta de entrada, de transición y de transacción.

Prendere in esame elementi come il titolo, la dedica, la prefazione, la copertina, le illustrazioni e tutte le caratteristiche di contorno del romanzo è quindi d'obbligo in un'analisi approfondita e specialmente in preparazione alla traduzione. Anche Crisafulli (2005: 454) sottolinea in tal senso:

nella traduzione, il confine tra testo e paratesto è più marcato che nell'opera originale. La specificità della traduzione [...] consiste proprio nel fatto che il lettore tende a percepire due autori distinti: l'autore dell'opera originale, restituito dalla traduzione nella sua immediatezza, e il traduttore, evanescente nel testo d'arrivo, ma potenzialmente visibile nelle note e nell'apparato critico. In realtà [...] questa è una percezione illusoria, quantunque assai diffusa, perché la distinzione su cui regge è problematica: il traduttore è un *auctor* in piena regola, il quale fagocita e poi “rigurgita” in forme nuove l'autore originario. Il traduttore ricrea il testo di partenza, conferendogli una nuova fisionomia. Il significato della traduzione è sempre mediato, e giammai immediato. La traduzione è anch'essa un'opera originale, ancorché peculiare: essa è legata con un doppio filo al testo da cui è scaturita e a cui deve la sua esistenza. [...] Da quanto s'è appena detto, appare chiaro che il traduttologo non può prescindere dal rapporto tra testo e paratesto, perché esso si configura come relazione dialettica tra *intentio auctoris* ed *intentio operis*. Se si vuole comprendere il significato complessivo di una traduzione, non si può ignorare l'influsso reciproco tra tutti gli elementi che la costituiscono.

Per procedere all'analisi del paratesto di *La voz del árbol* è opportuno effettuare una distinzione fra le due diverse sottocategorie in cui si divide il paratesto. Nel saggio *Palimpsestes* (1982), Genette riconosce infatti due diversi sottogruppi di elementi paratestuali, il peritesto e l'epitesto.

Il peritesto racchiude “l'insieme degli elementi paratestuali che accompagnano il testo rimanendo circoscritti all'interno del suo spazio” (Elefante, 2012: 10) e riguarda, dunque, tutta una serie di dettagli che fanno da contorno al testo senza rientrare nel corpo del romanzo vero e proprio:

il titolo, le illustrazioni, la dedica, la prefazione, la quarta di copertina, la collana, le note autoriali, l'appendice, la postfazione e le scelte tipografiche, ecc.

L'epitesto, d'altro canto, comprende "l'insieme degli elementi esterni al volume (interviste, recensioni, lettere private dell'autore ecc.)" (Crisafulli, 2005: 450) e costituisce "una sorta di prolungamento esterno in uno spazio sociale virtualmente illimitato" (Elefante, 2012: 10) del romanzo in sé. Si colloca dunque in uno spazio esterno al testo, molto spesso mediatico e illimitato, in continua espansione grazie alla comparsa di nuove interviste, dibattiti, campagne pubblicitarie, analisi critiche, recensioni e articoli.

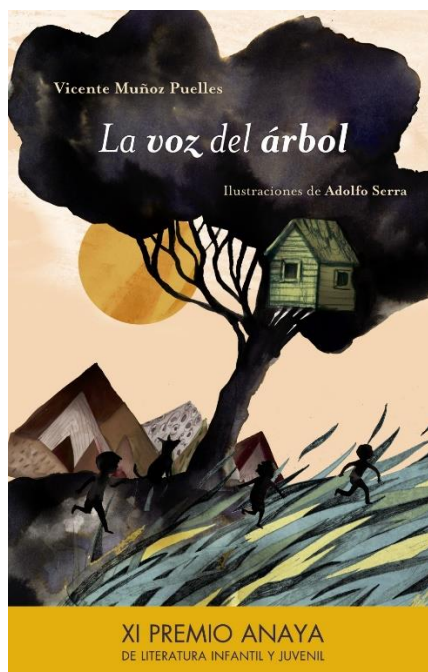
Passiamo quindi all'analisi degli elementi paratestuali nel romanzo *La voz del árbol*.

1.2.1. Il peritesto

Il libro è composto da centoventotto pagine suddivise in dieci capitoli, ciascuno con il proprio titolo: *La casa de la colina*, *El murciélagu*, *El dinosaurio*, *Mi familia y otros animales*, *Mi hermano Lucas*, *El árbol de los libros*, *Orlando*, *El libro de la selva*, *Últimas lecturas* e infine, a richiamo del titolo del romanzo, *La voz del árbol*. Questi titoli guidano il lettore, sintetizzando in maniera efficace il punto focale di ciascun capitolo e indirizzandone l'attenzione. Il formato del libro è in copertina rigida delle dimensioni di 14 x 21 cm.

Tanto in copertina quanto all'interno del libro figurano i disegni a colori realizzati dall'artista turolense Adolfo Serra, formatosi presso la Escuela de Artes 10 di Madrid e illustratore affermato soprattutto nel campo della letteratura infantile⁷.

⁷ Cfr. <https://www.accademiaspagna.org/portfolio/adolfo-serra/?lang=it> e <http://adolfooserra.blogspot.com/>



La copertina di *La voz del árbol* reca un disegno in cui in primo piano si staglia l'albero di carrubo che ospita la casetta che, a un certo punto del romanzo, viene scoperta dalla protagonista della storia, Virginia, e in cui, insieme ai suoi tre fratelli, la bambina scoprirà il piacere della lettura. Sullo sfondo, al tramonto, appare un paesaggio montuoso, mentre sotto l'albero si possono vedere tre sagome di bambini che corrono tra i campi (i fratelli, appunto) e quella di un cane, che scopriremo essere Laika, il cane di famiglia. I colori in copertina sono contrastanti: se lo sfondo è chiaro e luminoso, gli elementi in primo piano sono piuttosto cupi e rimandano all'alone di mistero che ripercorre tutto il libro e che è legato proprio al segreto della casetta sull'albero. A corredare l'illustrazione, troviamo il nome dell'autore, il titolo e il nome dell'illustratore, tutti in inchiostro bianco, che spiccano sul nero della chioma dell'albero in figura. Infine, nella parte inferiore della copertina, una banda gialla reca una scritta nera che informa i lettori che l'opera è stata insignita dell'XI edizione del "Premio Anaya de Literatura Infantil y Juvenil".

Nell'analisi del peritesto, è necessario prestare particolare attenzione al titolo, elemento fondamentale all'interno di un'opera letteraria. Infatti, insieme all'aspetto della copertina, costituisce solitamente il primo elemento che colpisce il potenziale lettore e ha il potere di catturarne l'attenzione: una sorta di "microcosmo dell'opera" (Adorno, 1979: 6) che ne racchiude l'essenza. Nel titolo, come afferma Augieri (2005: 330),

si mette a nudo il *significato nascosto*, perciò *intimo* del testo. [...] le parole del titolo sono lessemi condensati, vocaboli inerenti e, infine, parole *suggeritrici* tendenti all'esplicitazione del senso del testo, al suo

manifestarsi almeno in parte, oppure sin nel suo significato specifico, particolare, intimo, nascosto.

Nel caso dell'opera di Muñoz Puelles, ci ritroviamo di fronte a un titolo conciso ma enigmatico, *La voz del árbol*, che senza dubbio riesce nell'intento di suscitare la curiosità del lettore. Dal titolo non è facile evincere il contenuto del testo, ma il mistero evocato da questa "voce dell'albero", unito al disegno in copertina, invoglia il lettore a indagare più a fondo e a scoprire di che cosa parla il romanzo. Notiamo come l'uso di articoli determinativi, "la" e "del", lasci intendere che si tratta di una presenza ricorrente all'interno del libro e ben nota ai personaggi, un elemento familiare. L'aspetto più suggestivo, tuttavia, è dato dall'associazione di una "voce" a un "albero", che ha di certo del surreale. È proprio questo surrealismo a costituire il punto forte del titolo del romanzo di Muñoz Puelles, in grado di incuriosire i lettori anche una volta terminato il libro. Questi ultimi, infatti, si chiederanno come mai l'autore o l'editore abbiano scelto proprio quell'elemento della trama come punto focale e continueranno a domandarsi, allo stesso modo della protagonista, quale sia l'origine di quella voce, che all'interno della storia rimane un mistero irrisolto: è una voce che la protagonista sente per la prima volta da bambina, nella casetta sull'albero dove passa l'estate leggendo un romanzo dopo l'altro, e che torna a udire tanti anni dopo, da giovane donna, confondendola per quella di suo padre, da poco venuto a mancare. Non è un elemento a cui l'autore dà uno spazio particolarmente centrale all'interno della trama, ma è senza dubbio il più suggestivo e decisamente ottimo per attirare i futuri lettori.

Anche la quarta di copertina costituisce un elemento paratestuale rilevante, in quanto

fa da ponte tra chi ha prodotto il libro e chi ne fruirà. In questo senso possiamo ancora parlare di elemento peritestuale, ma è già un elemento che lo proietta nell'epitesto, nella sua vita ulteriore e nella sua promozione [...] legata alla commercializzazione del libro, alla volontà dell'editore di parlare al lettore per invogliarlo sì alla lettura, ma anche e principalmente all'acquisto (Elefante, 2012: 143).

La quarta di copertina di *La voz del árbol* riassume in poche righe accattivanti la trama del romanzo:

Virginia vive en el campo con su familia, rodeada de animales y plantas. La convivencia con la perra Laika, la rana Renée, el hurón Hugo o el pájaro Grip es tan natural como con cualquiera de sus hermanos. Los animales parecen ser un miembro más de la familia. Pero ese verano, Virginia descubre algo muy especial: una cabaña en un árbol en la que van apareciendo libros de forma misteriosa. ¿Quién los deja ahí? ¿Por qué?

Come si può notare, dopo una breve contestualizzazione che funge da introduzione alla storia, si

accenna a un'estate particolare in cui la protagonista scopre qualcosa di speciale, la casetta sull'albero raffigurata in copertina, in cui fanno la loro comparsa, misteriosamente, dei libri. Le due domande finali, a cui non si dà risposta, rappresentano sicuramente l'elemento in grado di suscitare la curiosità di chi ha il libro tra le mani e che, mettendo insieme tutti gli elementi (titolo, copertina e quarta) sarà impaziente di svelare il mistero e quindi di leggere la storia.

All'interno del libro, troviamo poi un indice dei capitoli, disposti in un elenco puntato e numerato che segnala la pagina corrispondente in cui trovarli. Nella pagina successiva, dove solitamente campeggia la dedica, appare una citazione dell'autrice inglese Virginia Woolf tratta da *Orlando*, il suo romanzo del 1928, che ricopre un ruolo significativo all'interno della trama di *La voz del árbol*:

Había estado recluso tanto tiempo, escribiendo y leyendo, que casi había olvidado los encantos de la naturaleza, que en junio pueden ser grandes.

Questa citazione, che a priori risulta criptica, offre già al lettore delle anticipazioni in primis sui temi fondamentali della storia, ovvero la lettura, la scrittura e la natura, e in secondo luogo sull'entità di uno dei romanzi che più segnerà lo sviluppo e la storia di Virginia.

1.2.2. Le immagini

Una delle caratteristiche dei libri destinati ai lettori più piccoli è data dalla presenza delle immagini che accompagnano il testo. In questo modo, come evidenzia Benítez Zorita (2014: 40),

los pequeños pueden acceder mejor a la comprensión del texto: identificar los personajes, el ambiente, el tiempo, la trama... Evidentemente, para que esto sea posible la imagen ha de tener calidad estética y artística, y a la vez debe conectar con el texto de manera directa. [...] debe seguir el ritmo del relato, dar vida a los personajes y recrear los paisajes de la narración como espacios vitales, captando su esencia. Por otra parte, la ilustración y el texto deben estar en perfecta sintonía, complementándose mutuamente para crear una única voz que narra la historia.

Le dieci illustrazioni di *La voz del árbol* sono distribuite in modo omogeneo, una per ciascun capitolo e, in molti casi, si ricollegano direttamente al titolo del capitolo stesso. Si tratta di tavole a colori che occupano un'intera facciata e rappresentano delle vere opere d'arte. In questo caso, infatti, la qualità estetica delle illustrazioni di Adolfo Serra è fuori discussione. L'illustratore, che si autodefinisce un "explorador de hojas en blanco",⁸ è un appassionato del disegno manuale e delle più varie tecniche artistiche, dagli acquerelli, alle pitture a olio, passando per i collage, fino ai disegni a matita, a cui

⁸ Cfr. <https://kluidmagazine.com/adolfo-serraencuentra-tu-propia-voz-se-exigente-y-empatico-contigo-mismo/>

accompagna in alcuni casi il disegno digitale. Da vero estimatore della propria arte, Serra paragona la figura dell'illustratore a quella del poeta che “juega con las palabras, genera múltiples imágenes, abre puertas y ventanas en la mente del lector”, mentre chi disegna “debe hacer lo mismo, pero utilizando las imágenes como herramienta”.⁹ È quello che dimostra di fare con le illustrazioni realizzate per *La voz del árbol*, di cui l'artista sembra aver colto le più varie sfaccettature:

Es una historia pausada, que supone un paso de la infancia a la edad adulta. Los libros y la literatura son un protagonista más, y en cierta medida la lectura es lo que hace crecer a los personajes. Me recordó a la infancia, a los veranos eternos en el pueblo, en contacto con la naturaleza, cuando tienes la sensación de que todo es posible.¹⁰

Il lavoro impeccabile dell'illustratore prende vita sotto forma di disegni a matita riempiti in un secondo momento con acquerelli e inchiostro e completati in digitale per ottenere dei colori che vogliono replicare le sensazioni dell'infanzia. Come dichiarato in un'intervista del 2014, la scelta è stata ponderata per rispecchiare al meglio la storia:

Cuando me enfrento a un texto siempre busco el lenguaje o estilo que, en mi opinión, mejor funciona para la historia. En este caso me parecía muy importante jugar con la parte imaginada, la ensoñación. Busqué colores para plasmar el recuerdo de la infancia desde el punto de vista de un personaje adulto. Por eso el juego con los colores y las metáforas.¹¹

Per quanto riguarda i colori, infatti, pur essendo più vivaci rispetto a quelli dell'immagine in copertina, restano comunque piuttosto spenti, probabilmente per assecondare il contenuto della storia, infarcita di insegnamenti di vita e avvolta da un alone di mistero. Sicuramente questi disegni stimolano la fantasia e la curiosità del bambino, grazie alla presenza di figure di animali e a un certo surrealismo nella rappresentazione di alcune scene, dai tratti onirici e palesemente fittizie. In aggiunta, assistono la fantasia dei giovani lettori tramite la rappresentazione dell'aspetto fisico dei protagonisti, che appaiono tutti, senza eccezioni, all'interno dei disegni.

⁹ Cfr. <https://www.sleepydays.es/2019/05/adolfo-serra-un-artista-de-cuaderno.html>

¹⁰ Cfr. <http://unperiodistaenelbolsillo.com/adolfo-serra-y-la-voz-del-arbol-me-recordo-a-la-infancia-a-los-veranos-eternos-en-el-pueblo-en-contacto-con-la-naturaleza-cuando-tienes-la-sensacion-de-que-todo-es-posible/>

¹¹ Cfr. nota 10.



Figura 1. *La casa de la colina*



Figura 2. *El murciélago*



Figura 3. *El dinosaurio*

La prima illustrazione (Fig. 1), inserita nel capitolo *La casa de la colina*, ci offre subito una rappresentazione della protagonista Virginia e di suo padre, i personaggi più prominenti all'interno del romanzo, intenti a passeggiare per il boschetto vicino alla loro casa in collina, accompagnati dalla cagnolona Laika. Da notare come il padre viene raffigurato con indosso il suo cappello da marinaio, che nella narrazione è importante, in quanto sottolinea il suo amore per il mare e il mondo nautico. A evidenziare ulteriormente questa sua passione, l'illustratore ha inserito le figure di alcuni pesci che nuotano nell'erba, un'immagine surreale che evoca uno scenario fantastico decisamente affascinante.

Il secondo disegno (Fig. 2), dal capitolo *El murciélago*, raffigura proprio questo animale, il pipistrello, uno dei tanti che farà visita alla famiglia di Virginia, e ci offre una rappresentazione della famiglia al completo: oltre Virginia e suo padre, infatti, compaiono finalmente anche la madre e i tre fratelli, Lucas e i gemelli Jorge e Gerardo.

La terza immagine (Fig. 3), tratta da *El dinosaurio*, si discosta dal titolo del capitolo: riporta infatti un'altra scena emblematica per il romanzo, ovvero quella in cui la madre di Virginia, circondata dai suoi figli, dal gatto Platón e da Laika, racconta le storie della sua infanzia e della sua terra d'origine, la Russia. Sullo sfondo, infatti, notiamo un edificio dalle cupole a bulbo tipiche dell'architettura russa, a cui si va ad aggiungere una rappresentazione della Laika originale, la famosa cagnolona russa lanciata nello spazio, che nel disegno indossa a tal proposito una tuta da astronauta. A completare la scena, le sagome in bianco e nero di un gufo e un lupo, che vorticano attorno ai personaggi e rappresentano gli animali totem di Virginia e suo padre, un altro degli argomenti preferiti della madre.



Figura 4. *Mi familia y otros animales*



Figura 5. *Mi hermano Lucas*



Figura 6. *El árbol de los libros*

Il quarto capitolo, *Mi familia y otros animales*, contiene il disegno della rana Renée (Fig. 4), uno degli animali che si uniscono alla famiglia nel corso del romanzo. In questo caso, l'immagine è priva di elementi fantastici e si limita a rappresentare la rana quasi mimetizzata tra il fogliame del giardino di Virginia.

La quinta illustrazione (Fig. 5), tratta dal capitolo *Mi hermano Lucas*, rappresenta proprio il fratello della protagonista, intento a testare il machete del nonno scagliandosi contro uno degli alberi del giardino, mentre il sole tramonta sullo sfondo e il vento spazza l'erba del prato e scuote le foglie secche dai rami. In questa immagine, il sole e l'erba richiamano l'immagine della copertina.

Nella sesta immagine (Fig. 6), dal capitolo *El árbol de los libros*, l'illustratore offre ai lettori una rappresentazione della casetta sull'albero, uno degli spazi principali per lo sviluppo della storia, ovvero il luogo in cui Virginia e i suoi fratelli si rintanano a leggere libri durante l'estate. Da notare come il disegno ci offre una visuale dell'albero dal basso e quindi lievemente distorta, il che ha due effetti: da un lato, posiziona il lettore nella stessa prospettiva dei personaggi, che si trovano ai piedi del carrubo e guardano verso l'alto; dall'altro, l'effetto distorto dell'immagine, unito al mix di colori cupi della casetta e del fusto dell'albero e di quelli vivaci del fogliame, contribuisce all'alone di mistero che circonda l'enigmatico carrubo in cui i libri appaiono senza spiegazioni.



Figura 7. *Orlando*



Figura 8. *El libro de la selva*



Figura 9. *Últimas lecturas*

La settima illustrazione (Fig. 7) si rifà al titolo del capitolo, *Orlando*. Troviamo infatti una rappresentazione in bianco e nero dell'autrice dell'omonimo romanzo, Virginia Woolf, che ricopre un ruolo di grande rilievo all'interno della storia e nella crescita della protagonista Virginia, la quale viene qui rappresentata seduta di spalle a leggere, così piccola rispetto al profilo della grande autrice inglese che tanto ammira e che vorrebbe emulare.

Nell'ottavo capitolo, *El libro de la selva*, troviamo invece un disegno (Fig. 8) che richiama l'illustrazione del terzo (*El dinosaurio*, Fig. 3). Questa volta, però, è Virginia che legge una storia ai fratelli invece della madre e attorno a loro ci sono gli animali protagonisti del romanzo *Il libro della giungla* di Rudyard Kipling, che Virginia sta leggendo ad alta voce nella casetta sull'albero. Si tratta di una scena emblematica, che rappresenta la crescita dei personaggi, i quali nel corso dell'estate hanno imparato ad apprezzare realmente la letteratura e hanno trovato uno spazio perfetto in cui viverla e dividerla.

La nona immagine (Fig. 9), collocata nel capitolo *Últimas lecturas*, rappresenta un episodio ben più cupo per i personaggi, ovvero quello in cui il loro amato boschetto sta per essere abbattuto da un'escavatrice. Troviamo di nuovo un forte contrasto tra i colori cupi dell'albero in primo piano e del terreno e il bianco degli alberi sullo sfondo, che ormai non esistono più perché verranno abbattuti. La scena è osservata da lontano da Virginia, ritratta di spalle, e riflette la sua angoscia di fronte a questo intervento indebito dell'uomo sulla natura. La scena di questo episodio, unita al titolo del capitolo, diventa una sorta di presagio che preannuncia la conclusione imminente della storia.



Figura 10. *La voz del árbol*



Figura 11. Specchietto finale

Infine, nel decimo capitolo *La voz del árbol*, che rimanda al titolo del romanzo, troviamo una tavola particolare. L'immagine (Fig. 10) riprende il paesaggio della prima illustrazione (Fig. 1) in tutto e per tutto, dal paesaggio sullo sfondo ai pesci che nuotano nell'erba. Questa volta, però, Virginia è adulta ed è sola. Il padre e Laika sono ormai scomparsi, ma la giovane donna, che indossa indumenti dai colori simili a quelli che portava da bambina, stringe fra le mani un libro e sorride guardando verso l'alto, forse pensando con affetto proprio a quelle due grandi assenze e ascoltando quella strana voce che sembra provenire dall'albero.

L'ultima immagine (Fig. 11) è costituita un piccolo specchietto rotondo posizionato al centro della pagina bianca che affianca quella finale del romanzo. Si tratta della ripresa, a specchio, di un particolare dell'illustrazione dell'ottavo capitolo, in cui appare Virginia, intenta a leggere un libro mentre un lupo, il suo animale totem, veglia su di lei.

1.2.3. L'epitesto

Sul piano dell'epitesto andiamo a osservare alcuni progetti ed eventi che si sono sviluppati attorno alla pubblicazione di *La voz del árbol*, a partire dall'interessante *booktrailer*¹² realizzato dalla casa editrice Anaya e pubblicato sul canale YouTube di Anaya Infantil y Juvenil. Nel video, le illustrazioni di Alfonso Serra si susseguono in maniera armoniosa, con alcuni elementi animati in

¹² Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=3U5Ui9FnwFw>

digitale: i pesci si muovono nuotando sul prato e le foglie secche cadono dagli alberi, mentre sullo schermo vediamo scorrere i personaggi e i paesaggi del romanzo disegnati dall'illustratore. In sottofondo, accompagnata da una base musicale al pianoforte, una voce femminile declama le seguenti parole:

Llamadme Virginia. Mis padres me pusieron ese nombre en recuerdo de Virginia Woolf, una famosa escritora. De niña, vivía con mis hermanos y mis padres en una casa llena de animales y de libros. “El arca de Noé”, la llamábamos. Pero también podíamos haberla llamado “la casa de los libros”. Un día, paseando por el bosque, encontramos una casa construida en la copa de un árbol. Dentro había un libro. Lo abrí y empecé a leerlo. Cuando lo terminé, otro libro lo había reemplazado. Nunca supe quién me dejaba aquellos libros ni cómo sabía que los acababa. Siempre fue un misterio. A veces, mis hermanos me acompañaban y leíamos en voz alta. Otras veces, no me parecía estar leyendo, sino escuchando una voz. Era la voz del árbol, que me contaba esta historia para que un día yo pudiera escribirla.

È assai curioso che il testo del brano non contenga frasi estrapolate direttamente dal libro, bensì paia realizzato appositamente in occasione del *booktrailer*, con addirittura l'aggiunta di informazioni ed elementi che non figurano sulla pagina né tantomeno in quarta di copertina, come ad esempio il soprannome “arca de Noé” attribuito alla casa di famiglia. La frase d'apertura, inoltre, sembra richiamare l'incipit di *Moby Dick*, il famoso romanzo di Herman Melville (“Chiamatemi Ismaele”), che tuttavia non è annoverato fra i classici menzionati nel romanzo. Si tratta di una serie di scelte suggestive, che contribuiscono all'esperienza di lettura di chi sceglierà di addentrarsi nella storia. La schermata finale, negli ultimi secondi del *booktrailer*, mostra la copertina del libro, accompagnata dalle informazioni sulla data di uscita, il 3 aprile 2014, e sulla possibilità di disporre di una versione e-book per i supporti digitali e dagli indirizzi del sito ufficiale e dei profili social della casa editrice Anaya.

La campagna promozionale attorno al romanzo non si è limitata al *booktrailer* e ha incluso alcuni eventi, come la presentazione tenutasi a Valencia nell'aprile del 2014, che ha visto anche il rilascio di alcune interviste da parte di Muñoz Puelles, come quella per *Europa Press*, in cui l'autore ha ribadito il ruolo di rilievo ormai acquisito dalla letteratura per ragazzi all'interno del mercato editoriale e l'importanza della lettura nel corso dell'infanzia.¹³

Alla presentazione del libro di fronte alla stampa spagnola si è aggiunta la cerimonia di

¹³ Cfr. <https://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-vicente-munoz-puelles-porvenir-literatura-infantil-juvenil-no-corre-ningun-peligro-20140408163720.html>

premiazione dell'undicesima edizione del "Premio Anaya de Literatura Infantil y Juvenil", che si è svolta nel Giardino Botanico di Valencia l'8 aprile 2014. La giuria, formata dal vincitore dell'edizione precedente Jordi Sierra i Fabra, la giornalista Elisa Silió Delibes, la libraia Estrella García Martín, l'autrice Estrella Escriña Marti e l'editore di Anaya Pablo Cruz, ha votato all'unanimità per l'opera di Muñoz Puelles. Fra i 155 romanzi in corsa, *La voz del árbol* è stato premiato per "la calidad del estilo literario" e perché "se trata de una novela que cautiva por su forma intimista de narrar la infancia, las relaciones familiares y los aprendizajes de la vida [y que] es una invitación preciosa a la lectura".¹⁴ Muñoz Puelles si è detto onorato di aver ricevuto tale riconoscimento e ha affermato che, dopo dieci anni dall'ultimo riconoscimento, è stato per lui come "reverdecer los laureles".¹⁵

Nell'analisi dell'epitesto, infine, vale la pena menzionare come Anaya, per esaltare il suo valore didattico e favorire la lettura del romanzo nelle aule scolastiche, abbia proposto sul proprio sito un progetto di lettura incentrato su *La voz del árbol*.¹⁶ Nel documento, scaricabile dal sito, Anaya si è impegnata a redigere una guida di lettura per i bambini in età scolastica e i loro insegnanti. Ai lettori viene offerto un riassunto della trama e un'analisi sintetica dei personaggi e dei temi trattati all'interno del romanzo, insieme a una breve presentazione dell'autore e dell'illustratore. Come approfondimento per il lavoro in classe, Anaya suggerisce la lettura di altri libri pubblicati all'interno della collana *Sopa de libros*, e la visione di film come quelli tratti da *Le cronache di Narnia*, diretti da Adamson e Apted, e *A.I. Intelligenza artificiale* di Spielberg. Delinea infine una serie di attività da svolgere in classe prima e dopo la lettura, con domande, riflessioni ed esercizi di scrittura volti a facilitare la comprensione del testo e a stimolare la fantasia dei bambini.

1.3. La trama

La voz del árbol è la storia in prima persona narrata dalla protagonista, Virginia, che da adulta racconta le vicende della sua infanzia e della sua famiglia. Da bambina, Virginia trascorre le giornate nella casa in collina, in piena campagna, in compagnia dei suoi genitori, dei fratelli minori Lucas, Jorge e Gerardo e di vari animali che man mano si uniscono alla famiglia, per poi inevitabilmente disperdersi. Il padre di Virginia è un famoso scrittore e traduttore di successo, appassionato di letteratura e dedito al suo lavoro, mentre la madre è una donna di origine russa, pragmatica e

¹⁴ Cfr. <http://revistababar.com/wp/vicente-munoz-puelles-gana-el-xi-premio-anaya-con-la-voz-del-arbol/> e <https://www.elidealgallego.com/articulo/espazo-educativo/vicente-munoz-puelles-premio-anaya-literatura-voz-arbol/20140128162305170515.html>

¹⁵ Cfr. nota 13

¹⁶ Cfr. https://recursos.grupoanaya.es/catalogos/proyectos_lectura/IJ00433001_9999978685.pdf

amorevole, che si occupa delle faccende più concrete mentre il marito si dedica alla scrittura. La bambina occupa il suo tempo facendo passeggiate con il padre e il loro cane Laika, durante le quali l'uomo le impartisce spesso lezioni di vita e le offre pillole di saggezza sulla natura, gli animali, la letteratura, l'infanzia e il senso del vivere. È durante una di queste passeggiate che Virginia scopre la malattia del padre, affetto da molti anni da angina pectoris, patologia che tiene sotto controllo con una terapia, ma che angoscia ugualmente la figlia, terrorizzata all'idea di perderlo.

La prima parte del romanzo è dedicata ai molti animali che allietano la vita della famiglia, spesso capitati per caso nel loro giardino o in casa. È così per il pipistrello Vampi, che la famiglia accoglie durante l'inverno e custodisce in casa costruendogli una sorta di rifugio e la cui morte verrà inizialmente taciuta dal padre, deciso a evitare un dispiacere alla moglie e ai figli. È poi il turno della buffa rana Renée, che fa visita alla famiglia tutte le primavere per quattro anni, appropriandosi dello stagno in giardino e intrattenendo Virginia con i suoi giochetti, per poi svanire nel nulla. C'è anche il furetto Hugo, a cui tutta la famiglia si affeziona, in particolare la madre, e il corvo Grip, caduto dal nido quando ancora era un uccellino, che diventa un caro compagno del padre e un membro della famiglia a tutti gli effetti, finché un giorno non sceglie la libertà volando fuori dalla finestra e sparendo per sempre.

Al contrario dei fratelli, Virginia eredita dal padre una grande passione per i libri, passione che sfocia in un vero e proprio amore dopo che, durante una passeggiata nel bosco con la madre, la bambina scopre una casetta di legno che qualcuno ha costruito tra le fronde di un alto carrubo e all'interno della quale iniziano a comparire un romanzo dietro l'altro, a cominciare da *Orlando* di Virginia Woolf. Ottenuto il permesso dei genitori, Virginia si sistema nella casetta a tempo pieno e trascorre intere giornate estive a leggere libri, chiedendosi intanto chi sia il responsabile della loro comparsa. La bambina si immerge nella lettura e in una serie di riflessioni personali dettate dai libri che sta leggendo. *Orlando* riaccende in lei la passione per la lettura, ma soprattutto per la scrittura, risvegliando il suo desiderio di diventare una scrittrice proprio come il padre e la sua omonima:

Orlando, que había vivido casi cuatro siglos, tenía un hijo y publicaba «El roble», un poema empezado trescientos años antes, cuando era un chico. ¿Viviría yo también tanto tiempo? ¿Llegaría a publicar un libro? La lectura de *Orlando* me había enseñado que ambas cosas eran posibles, pero yo sabía que la segunda estaba más a mi alcance. [...] Así pues, decidí ser escritora, como la otra Virginia (Muñoz Puelles, 2014: 80).

Dopo *Orlando*, è il turno di *Robinson Crusoe*, il famoso romanzo realista di Daniel Defoe, che fa la sua misteriosa comparsa nella casetta sull'albero da un giorno all'altro. Questa volta, per la gioia del padre, da sempre preoccupato dalla mancanza di interesse per i libri dei figli maschi, Lucas

raggiunge Virginia nella casetta e rimane affascinato dalla storia del naufrago, tanto da decidere di unirsi a lei in quella lettura e in tutte le seguenti, trovando addirittura il coraggio di leggere ad alta voce per la sorella. In particolare, rimane affascinato dal romanzo *Il mondo perduto* di Arthur Conan Doyle, basato su uno dei suoi argomenti preferiti, il mondo dei dinosauri. È proprio nel corso di quella lettura che i due vengono raggiunti dai gemelli, Jorge e Gerardo, inizialmente incuriositi dalla casetta. I due, più avversi alla lettura persino di Lucas, rimangono a loro volta folgorati dal romanzo d'avventura di Doyle e decidono così di unirsi alla comitiva, che per il resto delle vacanze estive si riunirà ogni giorno sul carrubo, passando ore a leggere i libri che continuano ad apparire magicamente nella casetta. Il primo romanzo che si trovano a leggere tutti insieme è *Il libro della giungla* di Rudyard Kipling, che lascia nei quattro fratelli un ricordo indelebile. A seguire, intraprendono la lettura di numerosi altri romanzi, fra cui *L'uomo invisibile*, di H. G. Wells, *Lei*, di Henry Rider Haggard, e *Le tigri di Mompracem*, di Emilio Salgari, ognuno dei quali colpisce un fratello diverso, per un motivo o per l'altro. Altri, invece, andranno incontro soltanto ai gusti di Virginia, come i *Racconti di Pietroburgo*, di Nikolaj Gogol', e *La metamorfosi* di Kafka, ritenuti troppo bizzarri dai fratelli, così come fallisce la proposta di leggere loro *Orlando*.

Queste storie risvegliano l'immaginazione dei bambini, che viaggiano con la fantasia e iniziano a incorporare scene, personaggi o episodi di quei racconti nei loro giochi. Nel frattempo, i quattro continuano a domandarsi chi sia il misterioso responsabile della comparsa dei libri nella casetta. Indagano nella biblioteca di famiglia, sospettando del padre e della madre, ma senza trovare risposte. Virginia tenta addirittura di cogliere il colpevole sul fatto, rimanendo una notte sul carrubo, ma inevitabilmente si addormenta e quando si risveglia, il mattino seguente, si ritrova con una nuova copia di *Leggende* di Gustavo Adolfo Bécquer al suo fianco. Spaventata all'idea di essere rimasta alla mercé di un potenziale sconosciuto, la bambina si ripromette di non ripetere l'esperienza da sola. Chiede quindi ai fratelli di rimanere con lei ed è proprio durante una di queste notti trascorse nella casetta che Virginia sente per la prima volta la voce dell'albero:

Fuera sonaban crujidos de hojas y algarrobas, susurros, aleteos y pequeños chillidos, como los de un ratón al ser atrapado por un búho. Apagamos la luz y nos quedamos quietos, al acecho. Y entonces me pareció que el árbol crecía. Extendía sus ramas en la oscuridad, como si tuviera necesidad de más espacio, y nos contaba con una voz ronca y profunda algo que no llegué a entender (*ibid.*: 105).

Quando le vacanze estive volgono al termine e sopraggiunge la stagione fredda, i fratelli si vedono costretti ad abbandonare la casetta. Tornano però la primavera seguente e trovano nuovi titoli ad attenderli sull'albero: *Oliver Twist*, *Delitto e castigo*, *Peter Pan*. Il ciclo si ripete per vari anni, durante i quali i fratelli divorano un romanzo dopo l'altro e, così facendo, imparano tanto su se stessi e sulla vita:

No sé cuántos años duró aquello, ni cuántos libros leímos en la cabaña. Solo sé que en aquella atalaya, entre aquellas tablas, aprendimos mucho, fuimos felices como solo pueden serlo los niños y tuvimos un claro atisbo de la riqueza y la vastedad de la vida. Hasta me atrevería a decir que fue allí donde nos dimos cuenta de que nuestra propia vida iba en serio, y de que teníamos que espabilarnos (*ibid.*: 106-107).

Non mancano tuttavia i momenti di paura se non di vera angoscia, in primis l'incontro con l'uomo che lascia trappole per uccelli in giro per il bosco e rimprovera i ragazzi, accusandoli di averle manomesse, cosa che in effetti in alcune occasioni hanno fatto per salvare gli animali. Virginia narra anche l'episodio della escavatrice, che un giorno interrompe la lettura dei fratelli, i quali scoprono che il municipio ha ordinato l'abbattimento di alcuni alberi del boschetto per fare spazio a una nuova strada asfaltata. I quattro corrono ad avvertire il padre, che grazie a un suo articolo pubblicato da un quotidiano riesce ad arrestare i lavori e a difendere con successo il bosco. Quell'episodio, comunque, segna l'inizio della fine. Con la morte di Laika, fedele accompagnatrice di Virginia fin dai suoi primi giorni nella casetta (anche se lei la stava ad aspettare pazientemente ai piedi dell'albero perché troppo grossa per salire), la bambina decide di interrompere l'esperienza. Oltre a soffrire per la mancanza del suo amato animale, inizia infatti a lavorare sulla scrittura, che scopre essere un'attività solitaria. Nel frattempo, invece, i fratelli continuano le loro letture, diventando anzi ancora più costanti, forse non più intimiditi dalla presenza della sorella maggiore. Anche il padre di Virginia sembra soffrire la mancanza di Laika, sebbene racconti alla figlia di sentire ancora la sua presenza e di non volerla rimpiazzare con un altro cane. A decretare definitivamente per tutti la fine delle letture sull'albero sarà un forte temporale, che riuscirà ad abbattere il carrubo, distruggendo anche la casetta e tutti i libri al suo interno.

Mentre Virginia e i fratelli crescono, il padre continua a scrivere libri per bambini, in cui racconta le storie dei vari animali adottati dalla famiglia durante gli anni: Renée la rana, Hugo il furetto, Grip il corvo e persino degli animali di campagna senza un nome. Si rifiuta però di scrivere di Laika, in quanto ritiene che quel compito spetti a Virginia.

Passano gli anni e una mattina, durante il primo anno di università della ragazza, circondato dai suoi amati libri, il padre viene a mancare. Virginia ritorna alla casa in collina e, riordinando i libri sul letto del padre, scopre fra i tanti volumi una copia di *Orlando*, che sembra contenere tutti i segreti dell'albero dei libri:

Lo abrí casi sin querer y todo salió de allí, como esos papeles japoneses de los que habla Marcel Proust, que aparecen una masa informe pero que, al mojarse, empiezan a estirarse, a tomar forma, y se convierten en flores, en

casas, en personajes consistentes y reconocibles. Entreví la forma del árbol de la lectura, los travesaños, los cambios de luz dentro de la cabaña a lo largo del día. Todo estaba en aquel libro (*ibid.*: 118).

Soltanto qualche giorno più tardi, oserà porre alla madre la fatidica domanda sul dubbio che da tanti anni la attanaglia: chi era il misterioso donatore di libri di tanti anni prima? La ragazza, però, non ottiene risposta dalla donna e rimane così convinta del fatto che entrambi i genitori fossero responsabili di quella missione segreta.

Nelle pagine finali del romanzo Virginia, ormai ricongiuntasi con il suo io narrante, rivela di essere diventata scrittrice e che i fratelli, pur avendo scelto carriere diverse, hanno sicuramente delle vite interessanti proprio grazie alle storie lette da bambini.

Anni dopo la morte del padre, la ragazza torna a fare visita alla madre e le due si mettono a sfogliare i vecchi album di fotografie e a ripercorrere il passato della famiglia e dei loro amati animali. Il romanzo termina con la passeggiata di Virginia nel bosco, sul sentiero tante volte percorso insieme al padre e a Laika e dove alla ragazza pare di sentire ancora la voce dell'uomo. Giunta sul luogo in cui si ergeva il carrubo, scopre con piacere che dai suoi resti è nato un nuovo alberello, ancora giovane ma con un futuro davanti a sé, forse proprio come albero dei libri per una nuova generazione di piccoli lettori fortunati. Seduta lì, Virginia ripensa al passato e a un tratto le pare di sentire di nuovo quella strana voce:

He permanecido allí, pensando en mis hermanos ausentes y en aquella noche en la que, estando con ellos en la vieja cabaña, imaginé que el algarrobo extendía sus ramas, como si tantease en medio de la oscuridad, y nos hablaba. Y me ha parecido escuchar una voz muy baja, casi inaudible. Era la voz del viejo árbol, que se dirigía a mí desde el interior de la tierra, donde en otro tiempo había anclado sus raíces, y empezaba a contarme esta historia (*ibid.*: 124).

Così, con un alone di mistero e la scoperta che è la voce dell'albero a raccontare a Virginia la storia che stiamo leggendo, si conclude il romanzo.

1.4. Spazio e tempo

La voz del árbol è ambientato in Spagna, come scopriamo grazie a un riferimento preciso che fa la madre: “En Rusia, los niños aprenden a leer más tarde que aquí, en España” (*ibid.*: 58). Le vicende riportate all'interno del racconto si svolgono però in un ambiente imprecisato e circoscritto della campagna spagnola e fanno leva, in particolare, su due spazi diversi: la casa in collina e la casetta sull'albero.

La casa in collina è la dimora di famiglia e attorno ad essa si svolgono principalmente gli eventi della prima metà del romanzo, che precedono la scoperta della casetta sull'albero:

Vivíamos en el campo, lejos de otra gente. Nuestra casa estaba en la parte alta de una colina. Tenía tejas de pizarra y un jardín en pendiente, salpicado de árboles: un algarrobo, varios almendros, un alto roble, un nogal y arces de distintos tipos (*ibid.*: 9).

Fra le stanze della casa e il giardino il lettore impara a conoscere i membri della famiglia di Virginia e i vari animali che a essa si uniranno nel corso dei capitoli. In aggiunta alla casa in collina, troviamo la campagna circostante, dove Virginia e il padre vanno a passeggio tutti i giorni, e che comprende il boschetto di pini, luogo del ritrovamento della casetta sull'albero.

Una volta scoperta fra le fronde di un alto carrubo, la casetta diventa lo spazio in cui Virginia passa le giornate a leggere e in cui si svolgono le sue riflessioni di lettura, tanto da diventare il centro attorno a cui ruotano le vicende della seconda parte del romanzo.

La linea temporale del romanzo comprende vari anni, dalla prima infanzia della protagonista al suo presente di donna adulta, con una laurea e una carriera da scrittrice all'attivo. Non abbondano tuttavia indicazioni precise che scandiscano lo scorrere del tempo. Come vedremo più avanti (§1.5.1. e §1.7.), la narrazione avviene tramite analessi, come indicato dall'uso dei tempi verbali e da alcuni interventi diretti in cui la narratrice parla chiaramente del suo presente di adulta.

I primi cinque capitoli ricoprono momenti dell'infanzia di Virginia sparsi su più anni e in ordine cronologico, fatta eccezione per la presenza di alcune doppie analessi, ovvero di flashback all'interno del flashback, in cui la bambina narra degli episodi particolari: l'incidente avvenuto al fratello nella primissima infanzia, la scoperta della malattia del padre e l'incontro con il pipistrello Vampi. All'interno della storia, il passare del tempo è scandito dalla menzione delle stagioni o del passaggio di qualche giorno o settimana. Le indicazioni temporali, tuttavia, sono vaghe e ripetitive (es. "un día", "una tarde", "una mañana", "otro día", "una vez", "en verano", "en invierno", "en primavera", "algún tiempo después")

Persino nei momenti in cui le indicazioni sembrano farsi più chiare, permane comunque un velo di incertezza (es. "Lucas, que para entonces debía tener siete u ocho años", "cierto día, que en mis recuerdos es el de mi undécimo cumpleaños", "los mellizos solo tenían nueve o diez años"). In questo modo, i lettori non sono mai completamente certi dell'età esatta dei personaggi in un dato momento della storia.

Dopo i primi cinque capitoli, con la scoperta della casetta sull'albero, il tempo della narrazione sembra rallentare e i successivi tre capitoli si collocano nel corso di un'estate. Nei due capitoli finali, invece, il ritmo della storia si fa di nuovo serrato e dall'infanzia di Virginia la linea temporale si

muove velocemente fino a ricongiungersi al presente della ragazza, ricoprendo almeno una decina d'anni in poche pagine: “pasaron los años [...] una mañana, durante mi primer año de facultad [...] hoy, muchos años después”.

1.5. Personaggi

È possibile suddividere i personaggi di *La voz del árbol* in due categorie: da un lato gli umani, ovvero Virginia e i membri della sua famiglia, e dall'altro gli animali, o meglio “los otros animales” o “los animales no humanos”, come lo stesso Muñoz Puelles tiene a precisare all'interno del romanzo.

1.5.1. I personaggi umani

Il nucleo di personaggi umani è costituito essenzialmente da Virginia e dai suoi familiari, ovvero i genitori e i tre fratelli. Fra i sei personaggi, i due di maggiore spicco sono senza dubbio Virginia, che oltre al ruolo di protagonista ricopre anche quello di narratrice, in quanto è attraverso i suoi occhi che il lettore conosce gli altri personaggi e scopre ed elabora gli eventi, e il padre, le cui riflessioni, spesso, contengono importanti insegnamenti per la figlia e, di riflesso, per il lettore. Vediamo di seguito le caratteristiche principali di ciascun personaggio.

Virginia

Virginia è la protagonista del libro nonché narratrice in prima persona della storia. Fin da subito, il lettore riceve degli indizi sul fatto che la voce narrante, appartenente a Virginia stessa, stia raccontando eventi accaduti anni prima e che quindi il punto di vista non è soltanto quello di una Virginia bambina, bensì anche di una Virginia già adulta, che riflette sul suo passato, sulla sua infanzia e sulla sua famiglia (es. “cuando yo era niña”, “me adelanto, como siempre, y hablo de cosas de las que no tuve conocimiento hasta mucho después”). Nonostante Virginia sia la narratrice della storia, la sua attenzione è di rado concentrata su sé stessa e sulle sue emozioni, quanto piuttosto su ciò che la circonda e dunque sulle parole e i comportamenti dei suoi familiari e degli animali che si uniscono a loro. Virginia trascorre un'infanzia felice nel mezzo della campagna, in una casa in collina, circondata dal verde e dalla fauna locale, insieme ai suoi adorati genitori e ai cari fratelli. Ha un ottimo rapporto con tutti i membri della famiglia, ma ha una vera adorazione per il padre, con il quale condivide la passione per la letteratura, l'amore per la natura e il desiderio di diventare scrittrice. La

bambina pende dalle labbra dell'uomo e da adulta ricorda con affetto le loro passeggiate, quando il padre non mancava di impartirle alcune delle sue perle di saggezza.

Dal punto di vista del carattere, Virginia appare come una bambina responsabile, premurosa e sensibile alle sofferenze degli altri, come dimostra in più occasioni. Ad esempio, quando scopre che il padre è malato da tempo, prova una grande angoscia e cerca rassicurazioni costanti sul suo stato di salute; di fronte alla preoccupazione del padre per la scarsa passione per i libri del figlio Lucas e dei gemelli, gli offre il suo aiuto con un intervento diretto: “Me dejó tan preocupada que quise ayudarle a resolver la situación [...] porque me gustaba sentirme responsable y también porque los quería todos y deseaba ayudarles, aunque muchas veces no los entendiera” (*ibid.*: 63-65).

Nella seconda metà del romanzo, Virginia manifesta tutta la sua passione per i libri che, con la scoperta della casetta sull'albero, diventano per lei veri e propri compagni nel corso dell'estate, a partire da *Orlando*, da cui rimane talmente folgorata da decidere ufficialmente di intraprendere la carriera di scrittrice. La bambina si rispecchia nel protagonista, amante della natura ma soprattutto della scrittura e della letteratura proprio come lei. Anche i romanzi successivi offrono a Virginia riflessioni importanti e accrescono in lei l'amore per i libri.

Virginia è anche una bambina curiosa e intraprendente, pronta a visitare la casetta sull'albero nel cuore della notte per svelare la misteriosa identità di chi porta nuovi libri sul carrubo, ma abbastanza sveglia da rendersi conto di aver corso un rischio nel rimanere da sola alla mercé di uno sconosciuto.

Il suo amore per gli animali, inoltre, fa sì che si prenda cura delle creature e delle piante che la circondano e che addirittura agisca attivamente, ad esempio manomettendo le trappole per uccelli trovate nel bosco, o impedendo all'escavatrice di abbattere gli alberi.

Con l'avanzare della storia, cresce anche la sua passione per la scrittura. Nei capitoli finali, quando la Virginia del passato si ricongiunge con la Virginia narrante a discutere del suo presente, scopriamo infatti che la ragazza ha coronato il suo sogno di diventare scrittrice. Dopo la morte del padre, tornerà più volte alla casa in collina, dove sente ancora riecheggiare la sua voce, così come quella dell'albero, che le racconta la storia che lei poi, nella finzione letteraria, metterà su carta sotto forma di libro, andando a chiudere il cerchio.

Il padre

Il padre è il personaggio di cui conosciamo più dettagli e su cui l'attenzione della narratrice si concentra più spesso, analizzandone parole e comportamenti. Si può considerare una sorta di alter ego dello scrittore, dal momento che per tanti aspetti i due si assomigliano. Infatti, è un uomo sulla quarantina, che ha avuto altri lavori in passato, come professore, redattore di un quotidiano e

assistente di laboratorio, prima di affermarsi come scrittore e traduttore di successo, proprio come Muñoz Puelles. Nel romanzo, questa scelta professionale viene presa dall'uomo attorno ai trent'anni, dopo aver ricevuto una diagnosi riguardo a una patologia cronica che lo affligge, l'angina pectoris. La malattia gli dà il coraggio di inseguire il sogno di una vita, ovvero quello di diventare scrittore. Come Muñoz Puelles, i suoi romanzi vincono dei premi prestigiosi e ricevono l'attenzione della critica, il che gli garantisce un buon successo. Anche lui inizia dai libri per adulti per poi passare a quelli per ragazzi e bambini. Sappiamo anche che è un amante del mare e del mondo nautico, tanto da utilizzare con la figlia, quasi per gioco, il gergo dei marinai, pur avendo ben poca esperienza a bordo di navi. Indossa spesso, a tal proposito, un cappello da marinaio e nei suoi romanzi inserisce quasi sempre viaggi in barca o naufragi. A questa passione si unisce poi quella per gli animali, che traspare in vari momenti all'interno del romanzo, specialmente durante le passeggiate fatte con la figlia e Laika, quando l'uomo spiega a Virginia le meraviglie della flora e della fauna proprie della campagna. Rivolge inoltre le più affettuose attenzioni agli animali che si uniscono alla famiglia: raccoglie insetti per il pipistrello Vampi, si lascia mordere dal furetto Hugo pur di assecondarlo e fa del corvo Grip il suo compagno di scrittura, allettato dall'idea di imitare uno scrittore del calibro di Dickens. Il suo amore più grande, tuttavia, rimane Laika, per lui insostituibile. La sua scomparsa, infatti, colpirà duramente il padre di Virginia, che continuerà a sentirne la presenza anche dopo la morte. Per quanto riguarda il suo animale totem, Virginia e sua madre sostengono che sia il gufo, perché l'uomo scrive anche di notte. Il suo amore per i libri, invece, è tale da portarlo a dormire su un letto ricoperto di tomi, che gli danno sicurezza e tranquillità nel corso della notte. Questo amore è superato soltanto da quello per i figli, per cui si preoccupa spesso e a cui cerca di impartire lezioni di vita in ogni occasione, specialmente tramite la lettura. Soffre molto per la scarsa passione letteraria dei tre figli maschi: "estaba acostumbrado a identificarse con sus personajes para poder describirlos, y en este caso era incapaz de concebir a alguien que no apreciara sinceramente los libros. Es decir, que no conseguía ponerse en su pellejo y eso le fastidiaba" (*ibid.*: 63).

Nella faccenda della casetta, il padre non sembra particolarmente coinvolto e interessato. Si limita ad affermare che anche lui, da giovane, aveva avuto la sua casetta sull'albero. È possibile, tuttavia, che sia proprio lui la mente dietro alla selezione di libri che i figli finiscono per leggere, aiutato forse dalla moglie.

Gli insegnamenti del padre di Virginia sono tanti, sparsi nel corso dell'intero romanzo: dall'amore per i libri e per la scrittura, al rispetto della natura e degli animali, fino all'importanza di ricordare la propria infanzia, l'uomo non manca mai di elargire pillole di saggezza alla figlia.

L'uomo trascorre così le sue giornate scrivendo, fino alla fine dei suoi giorni, quando la morte lo coglie nel letto, circondato dai suoi amati libri: "Lo primero que pensé fue lo que él me había dicho

varias veces: que esperaba morir escribiendo. Pero luego, al verlo en su dormitorio, flanqueado por sus amados libros, comprendí que, si hubiera podido elegir, tampoco le habría parecido un mal fin” (*ibid.*: 117). Anche dopo la morte, il suo ricordo rimane con la figlia, che gli rivolge continuamente un pensiero affettuoso e sente la sua voce nel vento.

La madre

La madre di Virginia nasce in Russia, nel villaggio di Vologda, a nord di Mosca, da madre russa e padre spagnolo. È una donna dal carattere forte e di poche parole, descritta dalla figlia come “vehemente y apasionada”, con un grande senso pratico di cui il marito sembra del tutto privo e “todo tipo de habilidades artísticas y manuales”. Secondo Virginia e il padre, la madre ha una tendenza alla malinconia che dipende dalle stagioni e dal clima e con l’arrivo della primavera attraversa un vero e proprio “deshielo” che la rende “aún más cariñosa”.

Nonostante lei e il marito dormano in camere separate per via degli orari di lavoro di questi, la relazione fra i due è amorevole ed equilibrata: mentre al marito spettano le questioni legate alle lettere, alla madre toccano le faccende più pratiche della casa, come la gestione di bollette, ricevute e pagamenti, in un’inversione di ruoli che va contro gli stereotipi di genere. A sua volta amante delle storie, la donna è comunque una grande affabulatrice che riesce a incantare i figli raccontando le vicende della sua infanzia e della madrepatria. La madre sembra avere un debole per Lucas, a causa di un incidente avvenuto quando il bambino aveva poco più di un anno e lei aveva rischiato di investirlo. Tuttavia, non risparmia premure a nessuno dei bambini: rassicura Virginia riguardo alla malattia del padre e cerca di mantenere la pace tra i fratelli, invitando la figlia ad avere pazienza e fiducia in Lucas, Jorge e Gerardo. Dimostra anche un grande amore per gli animali che col tempo si aggiungono alla famiglia e in particolare per il furetto Hugo, che con i suoi giochi e la sua stranezza conquista il cuore della donna.

La sua partecipazione nel mistero della casetta non è chiara. È possibile che, come nel resto delle faccende di casa, fosse lei la responsabile dietro la comparsa dei libri e il ritrovamento della casetta, probabilmente dopo essersi consultata con il marito e attuando di comune accordo con lui. Quando Virginia, da adulta, le rivolge domande a riguardo, la donna finge di non sentirla e si rifiuta di svelare il mistero, forse per preservare la magia di quella vicenda. La madre rimane a vivere nella casa in collina, in compagnia del figlio Lucas, circondata dai suoi animali, le sue piante e i suoi ricordi.

Lucas

Lucas è il fratello minore di un anno di Virginia, un bambino vivace e giocherellone. In seguito all'incidente provocato dalla madre, di cui abbiamo già parlato, il rapporto con la madre è particolarmente stretto. Dopo l'incidente, ad esempio, la donna realizza per lui una statua in gesso di dinosauro, che rimane nel giardino di famiglia negli anni a venire. Lucas, infatti, ha una grande passione per i dinosauri, in particolare il *Parasaurolophus*, tanto da ritenerlo il proprio animale totem. Non dimostra, a differenza della sorella, un grande interesse per gli animali, anzi teme addirittura Hugo il furetto. A detta del padre, in seguito all'incidente, a Lucas sarebbe rimasta una "cara de asombro permanente". Mentre dimostra una disposizione naturale per lo sport, sembra non condividere la passione per la lettura della sorella e del padre. Quest'ultimo tenta di tutto pur di convincerlo a leggere di più, mentre la madre prende le sue difese e intima al marito di non insistere troppo. L'atteggiamento di Lucas riguardo ai libri cambia quando il ragazzo decide di visitare la casetta sull'albero della sorella e rimane affascinato dalla lettura di *Robinson Crusoe* e *Il mondo perduto*, che parla proprio del suo argomento preferito, i dinosauri. Nonostante la riluttanza iniziale, quindi, il suo amore per la letteratura sboccia con entusiasmo e prosegue per il resto della vita, trascorsa nella casa in collina insieme alla madre.

I gemelli

I gemelli Jorge e Gerardo hanno due anni in meno di Virginia e sembrano avere caratteri e disposizioni molto diversi fra loro e anche dalla sorella: "esa diferencia era un abismo. No leían nada, salvo en la pantalla del ordenador, y vivían en un mundo de videojuegos y deportes de equipo. Estudiaban lo justo para aprobar las asignaturas" (*ibid.*: 62).

Fisicamente, i due non si somigliano: mentre Jorge è moro e magro, Gerardo è biondo e robusto. Sono piuttosto sfacciati e lanciano continuamente frecciate scherzose e battute alla sorella e al fratello maggiore, come ad esempio quando accusano Virginia di essere una leccapiedi del padre per aver cercato di convincerli a leggere di più. Anche per loro, però, le cose cambiano in maniera analoga a Lucas: incuriositi dalla casetta, rimangono affascinati dalle vicende di *Il mondo perduto* e si uniscono ai fratelli maggiori per il resto dell'estate e per tutte quelle seguenti, anche se più restii, inizialmente, a partecipare alla lettura ad alta voce e a fare commenti elaborati. A detta di Virginia, i libri letti sulla casetta influenzano le vite dei gemelli: racconta, ad esempio, di come Gerardo si sia appassionato al romanzo *Le tigri di Mompracem* di Emilio Salgari e di come, da adulto, durante un viaggio di lavoro a Singapore, abbia trovato in un mercatino un'orchidea bianca, chiamata orchidea di Mompracem, e l'abbia comprata per farne regalo alla madre.

Alla fine del romanzo, scopriamo che nel presente Jorge vive lontano dalla casa in collina e

Gerardo si è trasferito in un altro paese.

1.5.2. “Los animales no humanos”

Gli animali o, come ribadito dal padre di Virginia all'interno del romanzo, “los animales no humanos”, occupano ruoli prominenti all'interno del romanzo. Le esperienze che Virginia vive con ciascuno di loro offrono importanti insegnamenti sulla vita, la morte e la perdita.

A spiccare fra tutti è Laika, il cane di famiglia, un esemplare di pastore tedesco che affianca il padre nelle sue passeggiate e fa compagnia a Virginia nelle ore passate a leggere sul carrubo. L'animale prende il nome dalla famosa Laika che nel 1957 divenne il primo cane a viaggiare nello spazio a bordo della capsula russa Sputnik. La storia della cagnolina russa viene raccontata spesso dalla madre di Virginia e tutta la famiglia le rende omaggio, osservando ogni volta un minuto di silenzio. La Laika di Virginia è un animale curioso e giocherellone, protettivo nei confronti della bambina e dei fratelli e che riempie tutti di gioia e affetto. La morte del cane, sul finale del romanzo, colpisce duramente la famiglia, che si trova ad affrontare una perdita enorme, in particolare il padre, che rivela:

Siento como si aún paseara con Laika. [...] Laika me ha sacado tantas veces a pasear que, cuando paso por los mismos lugares, es como si siguiéramos juntos. [...] Yo quería a Laika – nos explicó -. Seguro que, si tuviera a otra, la querría también. Pero no es eso. No tengo necesidad de olvidarla. Y no da lo mismo una perra que otra (*ibid.*: 112-113).

L'altro animale di famiglia è Platón, il gatto della madre, dal pelo lungo e setoso, “el único gato de casa que siempre llevaba la cola bien alta”, consapevole dell'amore della padrona per i gatti, suoi animali totem. All'interno del romanzo, infatti, viene introdotto il tema degli animali totem. Secondo la madre di Virginia, ogni persona ne ha uno a cui assomiglia e si sente legato: per lei il gatto, per il marito il gufo, per via della sua vita notturna, e per la figlia il lupo, visto il modo in cui da piccola i suoi pianti “sonaban como aullidos”.

Seguono poi gli animali che si uniscono alla famiglia man mano, per poi inevitabilmente prendere ciascuno la propria strada. Saranno proprio loro a insegnare a Virginia il senso della perdita e il dolore per la morte.

Il primo è Vampi, il pipistrello che si intrufola nella casa in collina più volte, cercando riparo durante l'inverno. Rimasto per settimane nella gabbia improvvisata realizzata dai genitori di Virginia, viene liberato dal padre in assenza della moglie e dei bambini. Soltanto un anno dopo, quando un

altro pipistrello si presenta in casa, il padre decide di svelare la verità alla famiglia, ovvero che in realtà Vampi era stato trovato morto e che l'uomo aveva deciso di mentire ai figli e alla moglie per evitar loro un dispiacere e dare un lieto fine alla storia dell'animale. Questa rivelazione suscita l'indignazione di Virginia e di sua madre, che si sentono tradite. La bambina si ritrova così a vivere la morte da vicino, a chiedersi se anche la malattia del padre sia una storia inventata e a sperare che sia così.

A seguire, è la rana Renée a unirsi alla famiglia. Vivace, buffa e intelligente, la rana spunta da un giorno all'altro nello stagno del giardino e si ripresenta tutte le primavere per ben tre anni consecutivi. La famiglia apporta migliorie allo stagno per metterla a suo agio e Virginia trascorre ore a osservarla e a giocare con lei a nascondino. La primavera del quarto anno, però, la rana non riappare. Virginia si rassegna a quella perdita, comprendendo che fa parte dell'ordine naturale delle cose, nonostante il padre sostenga di vederla ancora, ogni tanto, intorno allo stagno.

Dopo la rana è il turno di Hugo, il furetto, che viene avvistato da Virginia e sua madre sul ciglio della strada e portato a casa. La bambina riconosce subito di che animale si tratta, nonostante i dubbi del padre che fa ricerche al riguardo, perché “todo tenía que comprobarlo en los libros”. Anche Hugo diventa parte della famiglia e viene coccolato e viziato, in particolare dalla madre, con cui gioca e balla tutto il tempo. Passa il giorno a dormire, mentre di notte diventa iperattivo e scorrazza in giardino, facendo il suo classico “baile del alegría” e squittendo felice. I suoi buffi giochi intrattengono tutta la famiglia, persino il padre, che diventa tuttavia la vittima dei suoi morsi. L'uomo, però, li accetta di buon grado per assecondare il furetto, affermando che non si tratta di “un sacrificio tan grande”. Anche con Hugo, sfortunatamente, la famiglia conosce il dolore della perdita: un giorno, l'animale si libera del guinzaglio con cui la madre lo aveva portato in giardino e scappa dal cancello. La famiglia lo cerca e lo piange, in primis la madre, ma il furetto non farà mai ritorno.

Poco dopo, si aggiunge alla famiglia il corvo Grip, ritrovato in giardino ancora uccellino senza piume, caduto probabilmente da uno dei nidi sul tetto di casa. Il padre si affeziona al pennuto e si offre di condividere con lui la stanza in cui scrive, affinché l'animale possa imparare a volare. Inizialmente la famiglia non riesce a riconoscere di che uccello si tratti, ma con il tempo diventa evidente che è un corvo. Il padre rimane estasiato dalla scoperta, in quanto si tratta di un animale che ha accompagnato tanti scrittori. Gli viene dato il nome Grip, come il corvo di Charles Dickens, inserito nel romanzo *Barnaby Rudge* e che avrebbe ispirato la famosa poesia di Edgar Allan Poe, *Il corvo*. A imitazione del corvo di Poe e del suo “nevermore”, il padre tenta di insegnare all'animale a dire “nunca más”. Dopo un paio di mesi, il corvo tanto amato dalla famiglia sceglie la libertà, come Hugo prima di lui: volerà fuori dalla finestra, senza fare più ritorno.

A questi animali si aggiunge una serie di creature tipiche della campagna, a cui non viene dato

un nome: uno scoiattolo nel bosco, un coniglio sul sentiero, i ragni del giardino, le lucertole che prendono il sole, i serpenti che cadono in piscina. Si tratta di animali sui quali l'attenzione di Virginia si concentra per pochi istanti all'interno della narrazione, ma che evidenziano ancora una volta il rispetto, l'attenzione e l'amore che la famiglia prova per ogni creatura con cui condivide la campagna.

1.6. I temi principali

Pur trattandosi di un libro per bambini e ragazzi consigliato, secondo Anaya, ai lettori dai dieci anni in su, *La voz del árbol* tratta questioni apprezzabili tanto dai bambini quanto dagli adulti, per l'originalità della storia e per gli importanti temi trattati. Lo scrittore valenciano racconta la storia di una famiglia circondata di animali in cui "la realidad, filtrada por los recuerdos, se entreteje con la ficción [y] la literatura desempeña un papel fundamental".¹⁷

Il romanzo dai numerosi riferimenti autobiografici tocca vari generi, dal romanzo di formazione al realismo magico, dal mistero al metaromanzo vero e proprio. I veri protagonisti della storia sono i libri: Muñoz Puelles inserisce all'interno dello schema narrativo una serie di classici della letteratura internazionale da cui trae insegnamenti per i lettori, sulla vita e soprattutto sull'importanza dei libri e della letteratura. L'intento pedagogico dell'autore, seppur non dichiarato, è indubbiamente prominente. Lo stesso autore descrive così il suo romanzo:

En *La voz del árbol* se juntan algunos de los temas que más me interesan: la infancia, la naturaleza y los libros. Creo que los niños necesitan de la naturaleza, porque son parte de ella y no deberían abandonarla nunca. En cuanto a los libros, pienso lo que decía Graham Greene: que solo durante la infancia los libros pueden ejercer en nosotros una influencia realmente profunda, porque nos ayudan a entender el mundo al mismo tiempo que crecemos, y también nos sirven como textos de adivinación que nos hablan del futuro y nos descubren cómo podemos llegar a ser. Mi novela se desarrolla en el seno de una familia que vive en el campo, rodeada de animales y de plantas. Habla de la pasión por la lectura y por la escritura, y en cierto modo nos enseña que hay infinitud de libros posibles, que muchos están por descubrir y que los demás, los que faltan, podemos escribirlos entre todos.¹⁸

Come già detto in precedenza (§1.5.1.), il padre della protagonista può essere considerato l'alter ego dell'autore ed è responsabile della rappresentazione del punto di vista di Muñoz Puelles sui vari temi trattati. È attraverso le sue parole che l'autore riporta le proprie opinioni, andando a fondo di alcune

¹⁷ Cfr. https://elpais.com/ccaa/2014/04/08/valencia/1396975662_646896.html

¹⁸ Cfr. nota 14

tematiche attraverso riflessioni significative, come nel caso dell'importanza della lettura e della scrittura e quindi, in generale, dei libri e della letteratura.

1.6.1. L'importanza dei libri

In quanto scrittore, il padre di Virginia offre una prospettiva diretta e consapevole sulle faccende che riguardano la letteratura, che è la stessa condivisa dall'autore. In una recente intervista (2020), Vicente Muñoz Puelles ha dichiarato:

Cuando un niño lee un buen libro y crece al mismo tiempo, es como si el mundo entero se desplegara ante sus ojos. Entre esas páginas que apenas parecen tener relación con él, y por las que transitan personajes de cualquier época y condición, un niño lector aprenderá a discernir su futuro, los peligros que le acechan y las alegrías que le aguardan. Desarrollará también la sensación de poseer una personalidad separada y diferenciada de los otros, lo que mejorará su propia estimación. Estar a solas con un buen libro le ayudará a conocerse a sí mismo y a relacionarse mejor con sus semejantes.¹⁹

Si tratta di un tema che percorre l'intero romanzo. A più riprese, vengono evidenziati i modi in cui i libri, soprattutto durante l'infanzia, influenzano sotto tanti aspetti la vita di un individuo. È la stessa Virginia, da adulta, a sostenere che “nos apropiamos de los libros que nos impresionaron de niños y forman parte de nuestros recuerdos, hasta tal punto que llegamos a dudar si lo que ocurre en ellos nos sucedió a nosotros” (*ibid.*: 10).

È poi il padre di Virginia che, a sua volta, introduce e spiega il grande potere dei libri dal punto di vista pedagogico:

De los libros decía que cuando uno se acostumbraba a su compañía desde la infancia, aumentaban las posibilidades de ser feliz, porque se volvía más sensible, más atento a los matices y a la infinita variedad de la vida, y que si yo me rodeaba de buenos libros, no me sucedería nada malo (*ibid.*: 12).

L'uomo fa del suo meglio per instillare l'amore per i libri nei quattro figli, anche se con risultati ben diversi. La sua insistenza viene spiegata alla luce dell'opinione che l'uomo esprime riguardo alla lettura in età infantile: “Decía que era precisamente en la infancia cuando los libros son más importantes, porque nos ayudan a entender el mundo y pueden influir en nuestro futuro” (*ibid.*: 58).

Fra i vari vantaggi della letteratura, viene riconosciuta la facoltà dei libri di trasportare chi legge in situazioni e circostanze diverse, che difficilmente il lettore si troverebbe a vivere in prima persona, data anche la brevità dell'esistenza umana, e che è quindi un merito degli scrittori offrire la

¹⁹ Cfr. nota 3.

possibilità di vivere esperienze nuove, diverse, inimmaginabili:

También decía que la vida de una sola persona era tan corta que apenas nos daba tiempo para aprender algo por nuestra cuenta, y que por eso teníamos que recurrir a los libros, para aprender en ellos lo que otros habían vivido o imaginado (*ibid.*: 14).

Oltre a offrire ai lettori le ali per viaggiare verso mondi diversi, essi insegnano anche a mettersi nei panni di altre persone con esperienze, opinioni e sogni diversi dai nostri e, di conseguenza, a provare empatia per chi ci sta accanto, a considerare la possibilità che gli altri abbiano punti di vista diversi perché le circostanze della loro esistenza sono diverse. Ascoltando le idee del padre e vivendo sulla propria pelle la magia della lettura, la piccola Virginia scopre presto la facoltà dei libri di unire le persone e aiutarle a comprendersi l'un l'altra:

- ¿No os dais cuenta de que los libros nos enseñan precisamente a ponernos en el lugar de los otros?
[...] durante la lectura cada uno se había fijado en detalles distintos, y nuestros recuerdos no coincidían. Lejos de distanciarnos, esas diferencias nos acercaban. Nunca habíamos hablado tanto entre nosotros. Era como si los libros nos ayudaran a conocernos mejor y nos obligaran a entendernos (*ibid.*: 102).

1.6.2. La scrittura

Di pari passo con il tema della lettura, Muñoz Puelles porta avanti quello della scrittura, a lui tanto vicino e conosciuto. Il suo punto di vista, incarnato sempre da quello del padre di Virginia, offre al lettore uno sguardo sul mondo dei libri dalla prospettiva di chi c'è dietro e lavora per creare quelle opere tanto preziose e utili ai lettori. In primo luogo, notiamo come, secondo il padre di Virginia, raccontare storie non sia un'attività esclusiva: “- Todos somos escritores –dijo, muy serio–, pero no lo sabemos hasta que nos convencemos a nosotros mismos” (*ibid.*: 18).

Muñoz Puelles sostiene dunque che il lavoro dello scrittore non richiede soltanto che uno scriva, ma piuttosto che osservi il mondo intorno a sé e che presti attenzione a ciò che lo circonda, che legga le situazioni e le persone, per imparare così a raccontarle sulla carta. La scrittura, inoltre, non è tenuta necessariamente ad affrontare temi aulici o nobili e ad attenersi a standard troppo elevati, ma ha invece la capacità di innalzare anche il tema più mondano a qualcosa che valga la pena di essere letto: “Tardé en darme cuenta de que la mayor parte del trabajo de un escritor no es escribir, sino fijarse en las cosas, para luego poder contralas. Y si te fijas bien, no hay nada, absolutamente nada, que no merezca ser contado” (*ibid.*: 21).

L'uomo, inoltre, incoraggia i figli, e di conseguenza i lettori, a fare della scrittura un'abitudine, un esercizio prezioso, perché soltanto così potranno fare ordine dentro di sé: “También nos animaba a escribir, porque creía que contar y escribir historias haría que observásemos mejor los detalles y que ordenásemos nuestras ideas” (*ibid.*: 57).

Quando, a metà romanzo, dopo la lettura di *Orlando*, Virginia sembra convincersi finalmente a inseguire la carriera di scrittrice, la protagonista motiva così la sua scelta: “Eso haría que mi vida fuese interesante, porque la vida de un escritor siempre lo es, haga lo que haga” (*ibid.*: 82).

Muñoz Puelles ne approfitta anche per inserire un paio di critiche argute riguardo al mondo dell'editoria e al trattamento riservato agli scrittori. Critica, ad esempio, la scarsa retribuzione da loro percepita, soprattutto in materia di diritti di autore. Aggiunge inoltre che pubblicare libri e vincere premi è semplice, ma che a volte non basta per mantenere una famiglia nel corso degli anni. Infine, non risparmia qualche frecciatina ai suoi colleghi scrittori, accusati di avere spesso uno scarso senso dell'umorismo e di prendersi troppo sul serio.

1.6.3. Il rispetto della natura e degli animali

Un altro tema ricorrente nel corso del romanzo, in particolare nella prima metà del libro, rientra nuovamente fra gli insegnamenti che il padre dei bambini impartisce ai figli, insieme alla moglie, grazie anche all'esperienza di una vita in campagna, ovvero il rispetto della natura. La famiglia vive in una casa in collina, ricca di vegetazione, che riceve le frequenti visite di un'ampia gamma di animali, domestici e non. Dalla premura che la famiglia dimostra nei confronti delle piante e delle creature della campagna, così come degli animali domestici, traspare un grande amore. È Virginia a definire gli animali “los otros animales” o “los animales no humanos”, per sottolineare come quelle creature siano diverse da noi, ma non meno importanti o degne di rispetto, perché fatte della stessa sostanza di cui sono fatti gli umani:

todos los seres vivos, plantas y animales, árboles y golondrinas, humanos y perros, estamos emparentados más estrechamente de lo que creemos, y tenemos un origen común. [...] ¿No es sorprendente que las moléculas de las que estamos compuestos sean esencialmente las mismas en plantas y animales? (*ibid.*: 15-16)

I genitori di Virginia ribadiscono spesso come occorra rispettare “el orden natural de las cosas” e permettere alle creature che hanno accolto di scegliere il proprio destino. Sparsi per tutto il romanzo, troviamo numerosi esempi di come la famiglia mette in pratica questi insegnamenti. I

personaggi accolgono senza esitazione gli animali in cui incappano e che spesso hanno bisogno di aiuto, offrendo loro le cure più premurose, ma lasciandoli liberi di scegliere se e quando andarsene, pur soffrendone la mancanza. Provano empatia per i loro momenti di difficoltà, come nel caso della cagnolina Laika lanciata nello spazio, per cui osservano un minuto di silenzio dopo aver ascoltato la sua storia.

Lo stesso rispetto viene insegnato ai bambini nei confronti delle piante. I genitori sono i primi a intervenire quando il municipio minaccia di abbattere gli alberi del boschetto, o a rimproverare Lucas quando il bambino deturpa il tronco di una pianta in giardino: “Le explicó que también los árboles eran seres vivos, con la peculiaridad de que no podían quejarse, huir ni defenderse” (*ibid.*: 60). La loro sensibilità su questo tema è dunque evidente e sicuramente contagiosa per i lettori, specialmente i più giovani, che aprono gli occhi di fronte al giusto trattamento da riservare alla natura.

1.6.4. La perdita e la morte

L'autore non esita ad affrontare due temi che nella letteratura infantile possono risultare delicati e difficili da trattare con la dovuta sensibilità, ovvero la perdita e la morte. Come afferma Díaz Hanán (1996: 13) in Arnal Gil (2011: 67):

La muerte ha sido en la literatura infantil la gran ausente, la eludida, la disfrazada. Es difícil encontrar textos que aborden con naturalidad esa problemática. Detrás de este fenómeno se esconde la sombra de una actitud sobreprotectora hacia la infancia, de un recelo de adulto que todavía no ha solventado su propio enfrentamiento con esa experiencia. Leer sobre la muerte es vivirla por anticipado, es crecer un poco más internamente para estar preparados para su venida. Pero también es el espacio para confrontar nuestras propias experiencias y descubrir en los personajes de ficción que nuestras emociones, que nuestros sentimientos ante ese hecho, son también los de otras personas.

La voz del árbol presenta queste due tematiche spesso correlate e le introduce con estrema semplicità, riallacciandosi alla tematica del rispetto per la natura e l'ordine naturale delle cose. Così, nel corso del romanzo, Virginia, tramite le parole dei genitori e il susseguirsi degli eventi, impara che la perdita, per quanto dolorosa, è una parte inevitabile della vita e che, per quanto dura da accettare, la morte è un passaggio imprescindibile dell'esperienza umana. A cominciare dai cari animali che scelgono la libertà e abbandonano la famiglia, come la rana Renée, il corvo Grip e il furetto Hugo, fino alle creature che muoiono, come il pipistrello Vampi e l'amata Laika, Virginia e i lettori acquisiscono gradualmente la consapevolezza che nulla è destinato a durare per sempre e che occorre accettare questa inevitabile condizione, comune a tutti gli esseri viventi.

Tutto ciò funge da preludio alla perdita più dolorosa, quella del padre, che tuttavia l'autore tratta con estrema naturalezza. A tal proposito, viene introdotto anche il tema della malattia, quando il padre di Virginia le confessa di soffrire da anni di una patologia incurabile. L'uomo sembra voler preparare la figlia al peggio, in caso dovesse capitargli qualcosa e la malattia prendesse il sopravvento: "Siendo muy pequeña, me había contado que todas las personas se morían, y no había querido creerle. Por desgracia, también esto era verdad" (Muñoz Puelles, 2014: 28-29). La perdita di qualcuno a noi caro, per ammissione dello stesso padre, è dolorosa e difficile da metabolizzare: "Cuesta aceptar que todas [estas personas] se hayan extinguido completamente y que no puedan regresar, aunque solo sea un rato y de vez en cuando" (*ibid.*: 112).

Nella letteratura per l'infanzia e per ragazzi, l'approccio a questi temi dovrebbe avvenire "con realismo y naturalidad, sin apenas utilizar filtros que distancien al lector de esta posibilidad" (Arnal Gil, 2011: 215). Quando, sul finale, la morte del padre sopraggiunge, Muñoz Puelles ci si sofferma per poche frasi e senza scadere nel drammatico, a dimostrazione di come anche quella sia una sorte inevitabile e una parte dell'esperienza umana, che anche Virginia, la voce narrante, ha accettato. La protagonista, ormai adulta, pur sentendo la mancanza dell'uomo, non esprime tristezza, anzi ripensa con affetto ai bei tempi passati insieme, sfogliando le fotografie degli album di famiglia e sentendo ancora la voce del padre nel vento.

1.6.5. La famiglia

Intrecciata in ogni capitolo del romanzo, troviamo una tematica che, seppure affrontata quasi indirettamente, traspare sulla pagina: quella della famiglia. Anche senza dimostrazioni teatrali o esagerate, l'affetto che lega i membri della famiglia è palpabile, dall'amore che unisce i genitori di Virginia, passando per quello reciproco fra figli e genitori, per finire con l'affetto che lega i quattro fratelli. Le premure e le apprensioni della madre, unite alle preoccupazioni e alle attenzioni del padre, ci offrono uno spiraglio su quell'amore sottinteso, quasi scontato, che un genitore prova per un figlio. Viceversa, vediamo dagli occhi e dalla prospettiva di Virginia quanto questo amore venga ricambiato dai figli, che ammirano e rispettano i genitori e non esitano a chiedere il loro aiuto o i loro consigli nelle situazioni di difficoltà. Vediamo anche come il rapporto fra i fratelli, con tutte le incomprensioni e le frecciate del caso, sia di base un rapporto di grande affetto, che si rafforza ancor di più nella seconda metà del romanzo, quando i quattro si ritrovano sulla casetta a leggere libri e a condividere esperienze indimenticabili e momenti speciali che finiscono per unirli indissolubilmente.

1.6.6. L'infanzia

Un altro dei temi all'interno di *La voz del árbol* è l'infanzia e in particolare la sua importanza nella formazione di un individuo. Di nuovo, è il padre di Virginia colui che esprime meglio questi concetti. La figlia osserva innanzitutto come l'uomo si rivolga a lei come a un'adulta, senza riservarle un trattamento diverso solo perché più piccola, con l'intento di stimolare la sua curiosità e di aprirle gli occhi di fronte al mondo: "No sé por qué hay tanta gente que cree que los niños son tontos, y que hay que darles todo masticado..." (Muñoz Puelles, 2014: 62).

In un certo senso, Muñoz Puelles sembra voler sottolineare come spesso gli adulti dimentichino che cosa significa essere bambini e anzi disdegnino quel periodo della loro vita una volta cresciuti, ignorandone tutti gli aspetti più magici. L'autore ribadisce invece l'importanza di ricordare il ruolo che l'infanzia ha avuto nella vita di ciascuno. Muñoz Puelles sembra quasi ricalcare la famosa poetica del fanciullino di Giovanni Pascoli (1907: 1-2):

È dentro noi un fanciullino che non solo ha brividi, [...] ma lagrime ancora e tripudi suoi. Quando la nostra età è tuttavia tenera, egli confonde la sua voce con la nostra, e dei due fanciulli che ruzzano e contendono tra loro, e, insieme sempre, temono sperano godono piangono, si sente un palpito solo, uno strillare e un guaire solo. Ma quindi noi cresciamo, ed egli resta piccolo; noi accendiamo negli occhi un nuovo desiderare, ed egli vi tiene fissa la sua antica serena meraviglia; noi ingrossiamo e arrugginiamo la voce, ed egli fa sentire tuttavia e sempre il suo tinnulo squillo come di campanello. Il quale tintinnio segreto noi non udiamo distinto nell'età giovanile forse così come nella più matura, perché in quella occupati a litigare e perorare la causa della nostra vita, meno badiamo a quell'angolo d'anima d'onde esso risuona.

Il concetto di partenza della poetica di Pascoli, che poi vira sulla poesia e la scrittura, è l'idea che il mondo visto attraverso lo sguardo di un bambino si riempia di sfumature diverse, magiche, che sfuggono alla maggior parte degli adulti e colorano il mondo in modi sorprendenti. In maniera analoga, il padre di Virginia parla proprio dell'importanza di ritrovare il proprio bambino interiore, intrappolato nell'adulto da una corteccia metaforica, in uno scambio che sul finale del romanzo diventa uno dei passaggi più emblematici e significativi della storia. Sono queste le ultime parole che sentiamo pronunciare dall'uomo prima di scoprire della sua dipartita:

- Papá -le dije-, ¿qué pasa con la infancia cuando nos hacemos mayores?
- Cuando nos hacemos mayores -me contestó con decisión, como si llevara tiempo esperando esa pregunta-, es como si nuestra piel se endureciera y se transformara en corteza.
- ¿Quieres decir que es como un árbol?

- Exactamente. A medida que esa corteza se hace más gruesa, el niño que fuimos se va quedando dentro de uno. Hay adultos que parecen no haber sido niños, pero es mentira. Lo que pasa es que han desarrollado una corteza muy gruesa, y el niño ha quedado enterrado muy adentro. Luego, muchos años después, cuando uno se vuelve sabio, cosa que no ocurre siempre, claro, algunos aprendemos a hacer que ese niño aparezca de nuevo, desde el interior. Pero es una tarea muy lenta, que exige paciencia e interés, como el esfuerzo por atrapar un pez que vive en las profundidades del mar, pero mucho más noble, porque no se trata de acabar con ninguna vida sino de entenderse a sí mismo. Al final, la corteza se agrieta en algún punto, y el niño vuelve a salir a la superficie. Mientras, el adulto se despide y abandona el escenario por la puerta trasera, pero ha valido la pena porque antes de irse ha conseguido entender el juego (Muñoz Puelles, 2014: 116-117).

Con queste parole, l'autore comunica ai lettori più giovani l'importanza di apprezzare e tenersi stretti la propria infanzia e a quelli più grandi il ruolo che l'infanzia ha ricoperto nella loro formazione e sottolinea come, nonostante richieda sforzi e pazienza, sia fondamentale tentare di rimmergersi e rammentare che cosa si prova nel guardare il mondo attraverso gli occhi di un bambino.

1.7. Lo stile

En los tiempos de Proust, Joyce, Kafka, Virginia Woolf, Nabokov, cuando la llamada literatura para adultos era realmente valiosa, cada novela de mérito implicaba un esfuerzo experimental, y conducía a un hallazgo. Ahora, cuando esa literatura se ha vuelto adocenada y previsible, cada libro infantil es una posibilidad de plantear cambios de modelo y giros copernicanos. Quizá en el futuro se llegue a escribir solo para los niños, y los mayores pierdan la comprensión lectora.²⁰

Lo stile del romanzo rispecchia molte delle opinioni che l'autore, sia all'interno del libro stesso che in occasione di interviste, come quella sopracitata, ha più volte palesato in merito alla letteratura infantile. Riguardo al genere, lo stesso personaggio del padre di Virginia afferma:

Para mí, la literatura infantil no es más fácil sino más difícil, porque has de contar algo interesante con menos palabras. Es como esas acuarelas japonesas antiguas, donde una figura o un paisaje se representan con unos pocos trazos. Frases cortas con pocos adjetivos. Palabras sencillas, pero no siempre. Cuando yo era niño, en mi infancia perfecta, que dice mamá, me gustaba el sonido de las palabras que no entendía, como ínclita o ubérrima (*ibid.*: 115-116).

Lo stile di *La voz del árbol*, in effetti, rispetta quanto appena riportato. La sintassi adottata dall'autore è composta da frasi generalmente semplici, di media lunghezza, in cui l'uso della paratassi si alterna a quello dell'ipotassi, quest'ultima tuttavia senza la creazione di strutture eccessivamente

²⁰ Cfr. nota 3.

complesse. Il linguaggio non risulta ampolloso e ricercato, ma non sfocia nemmeno in una semplificazione eccessiva. L'autore, che già si è detto contrario all'idea che un libro per bambini debba dare "la pappa pronta" ai giovani lettori, si rifiuta di utilizzare un linguaggio dal registro basso e sceglie dunque uno stile che si inserisce quasi in una via di mezzo fra un classico romanzo per bambini e uno per adulti, in modo da stimolare i più piccoli e contribuire alla loro formazione linguistica.

A livello lessicale, l'autore usa termini piuttosto generici e solo in alcuni casi attribuibili a un registro più ricercato. In particolare, troviamo esempi di lessico specifico nell'utilizzo del gergo nautico, in espressioni come *sotavento*, *amarra*, *líneas de amarre*, *a fondear tocan*, *cabina de mando*, *timonel* e *arrecifes*, e in intere parti di testo che fanno uso di termini riconducibili al campo semantico della navigazione:

[...] el jardín entero parecía un barco erizado de mástiles, con su proa y su punte de mando, a punto de deslizarse colina abajo y de surcar el valle, rumbo a la costa. [...] - A barlovento- exclamaba de pronto, como si los tres, Laika, él y yo, navegáramos a bordo de un velero, y torcíamos hacia la izquierda, con el viento de cara (*ibid.*: 10-11).

Allo stesso modo, vengono utilizzati termini specifici in relazione al mondo della flora e della fauna. Muñoz Puelles introduce i nomi di varie specie di piante e alberi (es. *algarrobo*, *almendro*, *roble*, *nogal*, *arce*) e di elementi ambientali tipici degli spazi aperti (es. *roquedal*, *camino de cabras*, *rocalla*, *cantil*). Per quanto riguarda la fauna, troviamo i nomi di specie animali comuni (es. *lombrices*, *ardillas*, *conejos*, *liebres*, *arañas*, *búhos*, *lobos*, *perros*, *gatos*, *ranas*, *murciélagos*, *erizos*, *ratones*, *osos*, *panteras*, *tigres*, ecc.), così come i nomi di vari tipi di uccelli, come *cuervos*, *golondrinas*, *mirlos*, *tórtolas*, *estorninos*, e di animali che al giovane lettore potrebbero risultare sconosciuti, come *abejarucos de alas doradas*, *lagartos ocelados*, *visones*, *martas*, *armiños*, *hurones*, *serpientes de mar*. A queste creature si aggiungono poi i vari esemplari di dinosauro citati: *Parasaurolophus*, *Stegosaurus*, *Allosaurus*, *Plesiosaurus*, *iguanodontes*, *pterodáctilos*.

Per quanto riguarda le figure retoriche, sebbene Muñoz Puelles non ne faccia un uso copioso, se ne trovano ugualmente numerosi esempi all'interno del testo. In particolare, com'è tipico del linguaggio letterario, è evidente la presenza di metafore e similitudini che rendono lo stile ancor più colorito e offrono al bambino una serie di immagini mentali davvero suggestive (es. "vendada como una momia menuda", "mis llantos sonaban como aullidos", "una tabla de surf de plástico [...] como un tempano a la deriva", "muy gracioso, como un oso en miniatura", "esa diferencia era casi un abismo", "me sugería un aluvión de imágenes"). A esse si aggiungono poi una serie di figure retoriche

strutturali, come parallelismi, anafore e ripetizioni, che danno un ritmo alla lettura e imbelliscono la sintassi del testo:

Este paseo. Puedes contarlo de muchas maneras, describir cada detalle del paisaje o copiar las frases que decimos. Puedes convertirlo en un cuento o alargarlo hasta que parezca una novela. Puedes cambiar cosas, añadir y quitar. Puede ser el principio o el final de una historia más larga (*ibid.*: 21).

Va notato, infine, come l'autore ricorra spesso all'uso della personificazione nel descrivere il comportamento di alcuni degli animali protagonisti della storia, a cui attribuisce caratteristiche, azioni e pensieri tipicamente umani:

La rana aceptó las disposiciones de mamá como muestras de homenaje. [...] Un día me di cuenta de que Renée jugaba al escondite conmigo. [...] Al ver que la buscaba siempre en los escondites conocidos, inventaba otros, para ponerme a prueba. [...] Una tarde tuvo un gesto de descaro. Se me acercó, saltando de hoja en hoja, hasta que se detuvo, a muy poca distancia, como si fuese a decirme algo (*ibid.*: 41-42).

I tempi verbali, all'interno della storia, sono fondamentali per distinguere il punto di vista della narratrice. Ci troviamo infatti di fronte a una narratrice omodiegetica, ovvero interna alla vicenda narrata, che riporta in prima persona gli eventi passati e presenti e i suoi pensieri. La focalizzazione del racconto è dunque interna:

el punto de observación se sitúa en el interior del personaje para percibir el universo representado a través de sus ojos. Aunque habitualmente se alterna la referencia al mundo interior del personaje y el análisis o la valoración (Lluch, 2003: 64).

La narrazione si svolge inoltre sotto forma di analessi o flashback, in quanto la protagonista, da adulta, ripercorre gli anni della sua infanzia, per poi ricongiungersi con il suo presente. Secondo Lluch (*ibid.*: 59-60) si tratta di "anacronías parciales" impiegate "para hacer retroceder la acción en un segmento de la narración, para cubrir una laguna informativa pero sin desconectar del hilo narrativo". Per riconoscere il punto di vista della narratrice, dunque, l'autore ricorre all'uso di tempi verbali diversi. L'azione si svolge perlopiù tramite verbi coniugati al *pretérito indefinido*, quindi un passato remoto, accompagnato da verbi all'*imperfecto* e *pluscuamperfecto* nel caso di descrizioni di personaggi, luoghi o azioni abituali. Il *pretérito indefinido* è utilizzato per riportare le vicende della Virginia bambina, in cui talvolta la narratrice interviene per mezzo di verbi al *presente*, con i quali viene rappresentato il punto di vista della Virginia adulta:

Fue ese día, creo, cuando papa me contó que antes de dedicarse a escribir había tenido otros trabajos. Eran actividades interesantes, pero en cierto

modo rutinarias, que cualquiera, según decía, podía haber realizado mejor que él (*ibid.*: 19).

Una delle poche eccezioni al caso consiste nell'ultimo capitolo del romanzo, in cui personaggio e io narrante si ricongiungono e la protagonista discute eventi che si sono svolti nel suo passato recente. Qui l'autore ricorre dunque all'uso di numerosi verbi al *presente* e al *pretérito perfecto*, un passato prossimo che nella storia corrisponde ai fatti avvenuti nelle precedenti 24 ore:

Hoy, muchos años después, he vuelto a visitar a mamá en la casa de la colina, donde vive rodeada de plantas y animales. Se lo había prometido a Lucas, que habitualmente está con ella pero ha salido de viaje, y no quería que se quedara tanto tiempo sola (*ibid.*:120).

La presenza di dialoghi caratterizza molte delle opere di Vicente Muñoz Puelles e questa non fa eccezioni. Il dialogo, d'altronde, è un elemento fondamentale all'interno delle opere per bambini e ragazzi:

La literatura infantil y juvenil es sobre todo una narración de hechos y de palabras y no un relato de pensamientos o sentimientos donde tienen cabida las digresiones del narrador o de los personajes. Principalmente, se cuenta qué hacen y dicen los personajes a través del discurso directo. Es decir, el tipo de relato predominante es el que el narrador cuenta qué ocurre y qué se dice, pero no lo que se piensa o se siente; lógicamente, esta manera de contar dota de la rapidez que, parece ser, el relato actual necesita (Lluch, 2003: 80).

La componente dialogica di *La voz del árbol* rende la lettura scorrevole e piacevole e al contempo fa sì che i personaggi interagiscano fra loro e soprattutto che l'autore intervenga tramite la figura del padre ed esprima le sue opinioni sui temi trattati. Come già detto, infatti, l'intervento dell'autore è chiaro e costante all'interno del romanzo, così come sono numerose le analogie fra la biografia dei personaggi e quella di Muñoz Puelles, somiglianze che vengono giustificate fra le pagine del romanzo stesso: "Es imposible escribir algo que no se parezca a uno" (Muñoz Puelles, 2014: 119).

CAPITOLO II

***LA VOZ DEL ÁRBOL:* LA FUNZIONE DELL'INTERTESTUALITÀ E IL SUO TRATTAMENTO IN TRADUZIONE**

Come si evince dal capitolo precedente, non sono pochi gli elementi accattivanti all'interno di *La voz del árbol*. Fra i tanti, quelli che meritano un'analisi più approfondita sono indubitabilmente i rimandi intertestuali, sia per il ruolo che rivestono all'interno del romanzo sia per l'attenzione particolare che hanno richiesto durante la stesura della mia proposta di traduzione.

2.1. L'intertestualità

L'intertestualità è una caratteristica che ricorre in numerose opere, letterarie e non, definita come “el conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado” che si sviluppano “entre texto y texto (escrito, y particularmente literario)” (Forradellas e Marchese, 1986: 217-218). Come fenomeno testuale, l'intertestualità può verificarsi in modi diversi. Kristeva (1978) scrive che “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”. Di conseguenza, l'aspetto intertestuale di uno scritto può manifestarsi sotto le più varie forme: il testo può “incluir o transformar elementos de contenido o de forma de otros” oppure “tener por contenido otro texto, real o fingido” (Forradellas e Marchese, 1986: 218). Ciò significa che può verificarsi sotto forma di rimandi espliciti a un altro testo, che vengono resi evidenti al lettore, oppure richiamando altre opere per imitazione o somiglianza e richiedendo quindi una certa dose di conoscenze pregresse al lettore.

L'intertestualità si differenzia inoltre per il materiale con cui si stabiliscono le relazioni intertestuali: si parla di intertestualità ristretta o interna quando si verificano fra i testi di uno stesso autore, mentre se avvengono fra testi di autori diversi si parla di intertestualità generale o esterna (*ibid.*). È questo il caso dei rimandi letterari di *La voz del árbol*. Nel romanzo i riferimenti intertestuali sono resi esplicitamente dall'autore, che parla dei testi citati come di romanzi esistenti e conclamati, quali di fatto sono, e inserisce addirittura citazioni ad litteram tratte da queste opere. La citazione costituisce, infatti, la manifestazione più esplicita e diretta di intertestualità:

Es la inclusión, explícita o disimulada, de una frase o de un verso de un texto en otro texto de diferente autor. Si se considera la literatura como un

sistema en el que las obras asumen un valor caracterizado por su mutua relación, la cita es un caso evidente de intertextualidad [...], que revela el nexo entre el autor que cita y el citado (*ibid.*: 55).

La letteratura infantile non è estranea all'interstestualità, come afferma Luch (2003: 75)

La literatura infantil y juvenil [...] mantiene una serie de relaciones intertextuales con diferentes textos [...]. Cuando hablamos de intertextualidad nos referimos a la evocación de un texto, o a la cualidad que tiene todo texto para tejer una red donde se cruzan y se ordenan enunciados, textos o voces que provienen de discursos diferentes, o de las relaciones que un texto mantiene desde su interior con otros textos, sean literarios o no.

Tendenzialmente, però, nella letteratura per ragazzi, l'interstestualità si mantiene su un livello piuttosto superficiale ed esplicito, nonostante ci si aspetti comunque un certo livello di consapevolezza da parte dei giovani lettori:

[al lector] se le exige una competencia intertextual, es decir, las relaciones que el texto mantiene con otros tipos de textos literarios que constituyen una tradición. Aunque debemos de ser conscientes que la tradición literaria —al menos los conocimientos sobre determinados espacios, temas o personajes— los han adquirido desde el cine y la televisión (*ibid.*: 74).

Nel caso specifico di *La voz de árbol*, ritroviamo numerosissimi riferimenti ai classici della letteratura internazionale. In alcuni casi si tratta di rimandi pronunciati dal padre di Virginia, che nei suoi discorsi cita storie famose e celebri romanzi. La maggior parte, tuttavia, si verifica nella seconda metà della storia, in seguito alla scoperta della casetta sull'albero da parte di Virginia e alla comparsa misteriosa di nuovi libri al suo interno, tutti classici della letteratura. A partire da quel momento, la bambina si immerge nella lettura di questi romanzi e Muñoz Puelles ne approfitta per offrire al lettore una serie di citazioni da lui tradotte e tratte direttamente dalle pagine dell'opera originale, insieme ad alcune riflessioni sulla natura di quei classici e i loro famosi autori.

L'inserimento di questi classici si ricollega al tema dell'importanza dei libri e della lettura, tanto durante l'infanzia quanto, in generale, nella formazione di un individuo. Lo stesso Muñoz Puelles, in un'intervista, ha dichiarato:

En cualquier circunstancia, los libros nos proporcionan excelente compañía y consuelo. Podemos haberlo perdido todo, pero ellos están ahí, ayudándonos a seguir adelante. Son las voces de todos nuestros antepasados, que acuden a nuestro rescate. [...] Los libros estimulan nuestros sentidos. Son ventanas al mundo, y cuando las abrimos de niños siempre permanecerán así, abiertas, porque no podemos olvidar esa sensación de que nos ayudaron a crecer, a entender la vida y, en cierto

modo, a adivinar cómo podríamos llegar a ser. Cuando uno es un niño, los libros nos dan la medida de nuestras posibilidades.²¹

Durante l'infanzia, i libri hanno un enorme potere. La lettura di quei famosi romanzi segnerà una svolta cruciale per la formazione e per il futuro della protagonista di *La voz del árbol*. Rintanata nella sua casetta sull'albero, accompagnata dalla fedele Laika e dai suoi fratelli, Virginia intraprende infatti una serie di letture che determinano ufficialmente la sua carriera di scrittrice e le aprono gli occhi di fronte alla ricchezza e alla varietà della vita. Un libro dopo l'altro, la ragazza impara nuove cose su se stessa e sugli altri e l'autore, riportando citazioni dei romanzi e sviluppando delle riflessioni attorno ad essi, offre ai lettori gli stessi insegnamenti.

Questo ruolo rivestito dai libri all'interno del romanzo mi ha ricordato un altro classico della letteratura per ragazzi che ha segnato la mia infanzia: *Matilde* (1988) di Roald Dahl. Come Virginia, anche Matilde è una bambina sveglia e precoce, che trova nei libri dei compagni fedeli, nel corso di un'infanzia difficile. Al contrario di Virginia, però, Matilde non trova nei genitori degli alleati, bensì degli antagonisti, che si oppongono fortemente alla sua passione per la lettura:

Roald Dahl's *Matilda* is the story of a precocious young girl, Matilda Wormwood, and the challenges she faces both at home and in school. Matilda is extraordinarily intelligent—preternaturally so. She teaches herself to read and do arithmetic in spite of being raised in a cruel and indifferent family environment. She is neither supported nor encouraged in her drive to learn. When not simply ignored, she is berated, especially when speaking up for herself. And her family sees no useful purpose served by the books she loves to read. When Matilda asks her father to buy her a book, he immediately expresses his disdain for them. "What's wrong with the telly, for heaven's sake?" he demands (Held et al., 2014: 93)

In confronto a quella di Matilde, l'infanzia di Virginia sembra un idillio. Entrambe, tuttavia, trovano conforto nei libri. Se Virginia trova un aiutante nella misteriosa figura responsabile della comparsa dei libri sulla casetta, Matilde, invece, riceve l'aiuto di una bibliotecaria, che la introduce a una serie di classici:

In spite of these obstacles, Matilda takes matters into her own hands. She finds more books to read by going to the village public library by herself. [...]. Matilda begins her journey outside her home by reading books she discovers in the public library. There, she is helped by Mrs. Phelps, the librarian. Once Matilda exhausts the books in the children's section of the library, Mrs. Phelps introduces her to the works of authors like Charles Dickens, Jane Austen, Ernest Hemingway, and William Faulkner. At the public library, Matilda reads what she wants to read, and she learns a great deal about the world. When Matilda learns from Mrs. Phelps that she can

²¹ Cfr. https://issuu.com/grupoanayasa/docs/ij00472101_dossier2014

sign books out of the library, she finds herself able to travel “all over the world while sitting in her little room in an English village” (*ibid.*: 93-94).

Alcuni titoli e autori sono addirittura gli stessi letti da Virginia: *Oliver Twist* di Charles Dickens, *L'uomo invisibile* di H.G. Wells, i libri di Rudyard Kipling. Come Virginia, Matilde viaggia grazie a queste storie:

Reading is like a savior for Matilda because by reading Matilda can get a different experience in life from the story in the book. Whilst her real life is just about how to deal with the family who is so hooked up with television and not supportive toward her, fantasy world inside the book offers her a beautiful, amazing, and joyful life and experience. At the time Matilda reads books, she can travel into the fantasy world in the story (Putri e Retnaningdyah, 2018: 189).

Per Matilde la letteratura diventa fondamentale, una forma di conforto e di evasione dalla realtà, a differenza di Virginia, che fa della lettura una piacevole aggiunta a un'infanzia già felice. Sebbene i due personaggi si avvicinino alla letteratura per motivi diversi, tuttavia, la loro esperienza di lettura è molto simile e rappresenta quella di tutti i lettori, specialmente i lettori giovani che si avvicinano per la prima volta ai libri: la scoperta di nuovi mondi, nuove circostanze, un'acquisizione di consapevolezza riguardo a se stessi e agli altri, un affinamento dell'introspezione e dello spirito critico. Tramite una serie di rimandi letterari, tanto Roald Dahl quanto Vicente Muñoz Puelles offrono al lettore una piccola finestra sul mondo dei classici e sui benefici che esso ha da offrire.

2.2. I rimandi letterari all'interno di *La voz del árbol*

Ai fini della comprensione del testo di partenza e in previsione della traduzione, è opportuno intraprendere un'analisi dei testi citati all'interno di *La voz del árbol*. In particolare, sono quattro i romanzi su cui ruota principalmente la storia: *Orlando* di Virginia Woolf, *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, *Il mondo perduto* di Arthur Conan Doyle e *Il libro della giungla* di Rudyard Kipling. Si tratta dei romanzi su cui Muñoz Puelles si concentra maggiormente, riportando persino citazioni dirette sulla pagina. La presenza di queste citazioni, oltre a essere rilevante per la trama, rappresenta una questione traduttiva piuttosto complicata. Prima di sviscerare questa tematica, tuttavia, i paragrafi seguenti saranno dedicati a un'analisi delle opere citate, tanto come classici della letteratura quanto come elementi del filo della trama.

2.2.1. Orlando

Il romanzo di maggiore impatto in *La voz del árbol*, sia per lo spazio a esso dedicato sia per l'importanza che ha per la protagonista, è *Orlando* di Virginia Woolf. Pubblicato per la prima volta nel 1928, *Orlando* è la storia di un giovane nobile inglese nato nel XVI secolo, durante il regno di Elisabetta I, che trascorre la sua giovinezza presso la corte della regina. Attorno ai trent'anni, dopo essere divenuto ambasciatore di Costantinopoli, Orlando cade in un sonno profondo e si risveglia sette giorni dopo nel corpo di una donna. Il romanzo, che tratta gli amori, le avventure e disavventure del personaggio omonimo, appassionato di poesia e di letteratura, arriva a spaziare quasi quattro secoli, fino a interessare i primi anni del Novecento: Orlando, che nel corpo di donna non sembra invecchiare, attraversa i decenni, sperimentando sulla propria pelle le sfide dell'esperienza femminile e sfidando a sua volta i ruoli di genere, a cui non si conforma.

La penna di Virginia Woolf, già nota per opere quali *La signora Dalloway* e *Gita al faro*, raggiunge nuove vette di innovazione con *Orlando*. Con uno sguardo del tutto nuovo per la letteratura dell'epoca e basato sulla vita della stessa autrice, in particolare sulla sua relazione con la poetessa inglese Vita Sackville-West, Woolf mette in atto una critica degli stereotipi di genere e della società patriarcale attraverso vari secoli, facendo del protagonista dell'opera una figura androgina, che gioca con i confini della sessualità e dell'identità di genere, da cui sembra svincolarsi. Inoltre, come *La voz del árbol*, la storia affronta il tema della letteratura: Orlando, appassionato di scrittura, dedica secoli alla composizione di *La quercia*, un poema in versi che riuscirà a pubblicare soltanto nel 1928, coronando il suo sogno.

La scelta di inserire *Orlando* all'interno del suo romanzo, secondo Muñoz Puelles, è motivata dal fatto che si tratta di “un libro abierto sobre un personaje que va cambiando de sexo durante cuatro siglos” ed è dunque “esa libertad”²² a essergli valsa un ruolo così di spicco. L'opinione dell'autore in merito a Virginia Woolf si evince anche dall'intervista a me rilasciata (§1.1.2.) e dalle parole pronunciate dal personaggio del padre, suo alter-ego all'interno di *La voz del árbol*:

Era una gran escritora. [...] De joven me gustaba mucho, y cuando empecé a escribir la imitaba. Era difícil sustraerse a su encanto. Luego dejé de leerla. Me impacientaba su falta de concreción, de sustancia. Yo necesitaba contar historias y ella las evitaba, como un timonel que sortea los arrecifes. Y sus personajes eran demasiadas cosas al mismo tiempo. Todos se parecían entre sí. Eran extremadamente sensibles y estaban llenos de vida interior. Demasiada vida interior para mí, que entonces estaba más interesado en describir el exterior de las cosas. Ahora, de pronto, echo de menos a Virginia Woolf. Era una adelantada, una pionera. Y tenía sentido

²² Cfr. <https://www.levante-emv.com/cultura/2014/04/08/novelas-adultos-parecen-12782275.html>

del humor, que es una de las cualidades más escasas y más dignas de aprecio en un escritor (Muñoz Puelles, 2014: 75-76).

Il legame fra la protagonista di *La voz del árbol* e il romanzo è evidente innanzitutto dalla scelta di dare alla bambina lo stesso nome dell'autrice inglese:

[...] quería dar cierta importancia a su homónima Virginia Woolf y a su libro *Orlando*, que quizá no sea una novela infantil pero está escrito con esa libertad de imaginación que solo tienen los grandes libros, como *Moby Dick* o *Peter Pan* y *Wendy*. Por eso es el primer libro que Virginia encuentra en la casa del árbol.²³

Virginia, affascinata inizialmente dalla questione dell'omonimia, sviluppa una vera e propria fascinazione per l'autrice e il suo stile di scrittura, molto vicino al flusso di coscienza, più prominente in altri romanzi di Woolf, ma nondimeno presente anche in *Orlando*:

Había leído, naturalmente, muchas novelas, pero ninguna como aquella, en la que la trama importaba menos que el estilo, es decir, la manera de escribir, que era, al menos para mí, original y brillante. Parecía como si la autora pidiese continuamente mi aprobación para seguir, y también como si la historia que contaba se prolongara más allá del libro. De vez en cuando necesitaba pasar las páginas y comprobar que no era así, que la novela acababa con la palabra *FIN*, escrita mucho antes de que llegase a mis manos (*ibid.*: 72).

A catturare definitivamente l'attenzione della bambina, tuttavia, sarà l'affinità che Virginia sviluppa con il protagonista del romanzo, con il quale condivide l'amore per la letteratura e la natura e su cui proietta i propri sogni e le proprie incertezze sul futuro:

A ratos pensaba que Orlando era como yo, alguien ante quien se abría un horizonte de infinitas posibilidades. ¿Qué quería hacer, dónde iría, como acabaría siendo mi vida? [...] ¿Viviría yo también tanto tiempo? ¿Llegaría a publicar un libro? La lectura de *Orlando* me había enseñado que ambas cosas eran posibles, pero yo sabía que la segunda estaba más a mi alcance (*ibid.*: 73-80).

Sempre nell'ambito della letteratura, il cambio di sesso di Orlando viene accolto dalla bambina in un'ottica romanzesca, come passaggio bizzarro ma tanto naturale quanto tante altre circostanze tipiche della narrativa:

Resultaba extraño, claro, y en cierto modo era una broma, pero ¿por qué no? Igual podía haberse transformado en sultán, en Scherezade, en explorador polar o en tigre de Bengala. Era algo que le había oído decir a papá más de una vez:

²³ Cfr. vedi nota (numero da stabilire, prima nota del capitolo II)

- Cuando escribes, puedes convertirte en todas las personas que quieras, del pasado, del presente o del futuro. Y también puedes imaginarte en el lugar de un animal, una planta o un objeto inanimado. [...] Y lo mismo pasa cuando lees: te vas transformando alternativamente en un perro, en un niño o en un anciano. En pocas horas o en unos días, vives todas las vidas posibles, y alguna más. Y de esa manera te vuelves más sabio (*ibid.*: 79-80).

La bambina assimila questi insegnamenti dal padre e ne dà prova sul finale del romanzo, quando nel difendere *Orlando* di fronte ai fratelli afferma che il compito dei libri è quello di insegnare a mettersi nei panni degli altri e che il personaggio di Orlando insegna proprio a fare questo, anche se in quel caso è lui stesso a trasformarsi. Il romanzo di Virginia Woolf diventa così il primo passo, quello fondamentale, nel viaggio che la bambina intraprende nel mondo dei classici della letteratura. Più volte verrà ricordato dalla bambina anche nei capitoli finali e sarà determinante nella scelta della sua carriera. Conclusa la lettura di *Orlando*, infatti, la protagonista afferma con certezza: “Así pues, decidí ser escritora, como la otra Virginia” (*ibid.*: 80).

2.2.2. *Robinson Crusoe*

Robinson Crusoe è un romanzo di avventura pubblicato nel 1719 dall'autore inglese Daniel Defoe e annoverato fra i più grandi classici della letteratura internazionale. Considerata uno dei pilastri alla base del romanzo moderno, l'opera narra le avventure e disavventure del giovane inglese di famiglia borghese Robinson Crusoe, che rifiuta la carriera di avvocato auspicata dal padre e decide di partire per mare, la sua vera passione. Durante uno dei suoi viaggi, una tempesta tropicale distrugge la nave su cui era salpato così che, unico sopravvissuto dell'equipaggio, si ritrova naufrago in un'isola alla foce del fiume Orinoco, dove rimarrà bloccato per ventotto lunghi anni. Dopo i primi dodici anni di permanenza trascorsi nella più completa solitudine, Robinson scopre la presenza di alcune tribù cannibali sull'isola e, salvando una delle loro vittime da morte certa, ne fa il suo compagno fedele, a cui dà il nome di Venerdì. Anni dopo, in seguito a una lunga serie di peripezie, l'occasione di abbandonare l'isola si presenta grazie a una nave di ammutinati, di cui Robinson riesce a prendere possesso, salpando verso casa e tornando alla civiltà. Dopo aver messo su famiglia e aver vissuto altre avventure, Robinson fa ritorno all'isola, ora una colonia spagnola, di cui diventa governatore, per poi ritornare alla madrepatria e vivere gli ultimi anni della sua vita in serenità.

All'interno di *La voz del árbol*, si tratta del secondo romanzo che fa la sua comparsa nella casetta sull'albero. Virginia si mostra inizialmente delusa dall'apparizione del libro:

Empecé a leer *Robinson* con cierto reparo, porque la historia me sonaba a cosa sabida, quizá por las películas que había visto sobre el personaje, y

además las ilustraciones me parecían algo toscas. Pero pronto me identifiqué con el famoso náufrago. Como él, me hallaba sola en mi cabaña y me entretenía con un libro (*ibid.*: 83).

Ben presto, però, cambierà idea, rimanendone affascinata e arrivando persino a divertirsi e a immedesimarsi nel protagonista, che a detta sua è emblematico dell'esperienza umana: “Además, en cierto modo todos somos Robinson. Intentamos sobrevivir, adaptándonos a los cambios y llevando una vida más o menos ordenada en un mundo que parece más bien caótico” (*ibid.*: 87).

Robinson Crusoe diventa anche il romanzo che riesce ad abbattere le barriere che separano il fratello Lucas dalla lettura. Il ragazzo rimane incantato dalla storia e da quel momento in poi accompagna Virginia in tutte le sue letture con grande entusiasmo. È lui stesso a notare una serie di errori evidenti nella stesura del romanzo. Riguardo a queste incongruenze e allo stile dell'autore, Virginia si esprime, però, con indulgenza e ammirazione:

Eran detalles en los que también yo me había fijado, pero a los que no había dado ninguna importancia. Ciertamente que, en comparación con Virginia Woolf, Daniel Defoe parecía algo descuidado. Pero también daba más detalles concretos y, por tanto, corría más riesgos de equivocarse. Era otro tipo de literatura. Al leer *Orlando*, yo me sentía flotar en un lugar indeterminado, entre el pasado y el futuro. Leyendo *Robinson*, tenía la sensación de encontrarme realmente en una isla próxima a la desembocadura del Orinoco. Y las actividades y los pensamientos del protagonista estaban descritos con minuciosidad y encanto. ¿Qué importaba si se equivocaba de vez en cuando? (*ibid.*: 86-87).

Virginia, quindi, impara ad apprezzare le sfumature di stile che differenziano un romanzo dall'altro e i vari modi in cui ciascun autore si fa portavoce dell'esperienza umana.

2.2.3. Il mondo perduto

Sempre sul filone del romanzo d'avventura, a cui si aggiungono però vari elementi di fantascienza, troviamo *Il mondo perduto* pubblicato nel 1912 da Arthur Conan Doyle, autore inglese la cui penna già aveva dato i natali, anni prima, al celebre detective Sherlock Holmes. Protagonista della storia, questa volta, è il giornalista della *Daily Gazette* Edward Malone, che narra in prima persona la vicenda. Cercando di fare colpo sulla fidanzata, Malone parte per il Sudamerica, per un incarico di lavoro che prevede un incontro con il professor George Challenger, famoso zoologo e scienziato, restio a rilasciare interviste. Challenger è il responsabile di una scoperta straordinaria: in un altopiano nei pressi del Rio delle Amazzoni, il professore ha individuato un'area ancora popolata

da animali preistorici. Per dimostrare i suoi ritrovamenti alla comunità scientifica, i due decidono di partire per una spedizione nell'altopiano, accompagnati dal professor Summerlee e il cacciatore Lord John Roxton. Seguono una serie di avventure in cui il gruppo si scontra con tirannosauri, iguanodonti, pterodattili e branchi di misteriosi uomini-scimmia, i quali tenteranno di catturarli. Una volta liberati da una tribù di indiani, i quattro fanno ritorno in Inghilterra, riuscendo a portare con sé un esemplare di pterodattilo, che in seguito riuscirà a scappare nei cieli di Londra. Soddisfatti di aver dimostrato le loro scoperte e arricchitisi grazie al ritrovamento di alcuni diamanti, i quattro prendono ognuno la propria strada. Malone, dopo aver scoperto che la donna che ama si è sposata con un altro uomo, decide di organizzare una nuova spedizione insieme all'amico Lord Roxton e tornare al mondo perduto.

La storia di Arthur Conan Doyle è famosa per aver ispirato una lunga serie di film, fra cui il famosissimo *Jurassic Park*, diretto nel 1997 dal regista Steven Spielberg. In *La voz del árbol*, una copia del libro appare sulla cassetta subito dopo *Robinson Crusoe* e di nuovo cattura l'attenzione del fratello di Virginia, grandissimo appassionato di dinosauri. Subito scatta un confronto con l'opera di Defoe, anche se il fratello pare molto più indulgente verso Conan Doyle, influenzato dall'amore per gli animali preistorici:

- Yo creía -le dije- que los dinosaurios no habían convivido con los hombres prehistóricos.
- No lo hicieron, pero qué más da. Es solo una novela.
- Claro. Eso es lo que yo te decía cuando encontrabas fallo en *Robinson Crusoe* (*ibid.*: 89).

Virginia e il fratello rimangono incantati dalla storia e questa volta anche i gemelli, Jorge e Gerardo, si uniscono al gruppo di lettura nella cassetta sull'albero, affascinati dalla presenza di uomini-scimmia e dinosauri e dagli scontri fra animali feroci. Il finale, tuttavia, susciterà opinioni contrastanti fra i fratelli, contrariati dalla notizia del fidanzamento dell'amata di Malone.

Il romanzo di Arthur Conan Doyle stimola l'immaginazione dei bambini a tal punto da influenzare i loro giochi nella vita di tutti i giorni:

La verdad es que los cuatro habíamos disfrutado mucho con aquella lectura. Creo que fue Jorge quien, por pura broma, empezó a llamar pterodáctilos a los estorninos que anidaban en el tejado de casa. Cada vez que veía a alguno sobrevolando el jardín exclamaba: - ¡Cuidado, un pterodáctilo!
Y como nuestra imaginación estaba tan saturada, siempre había una mínima fracción de segundo durante la cual creíamos ver aquellos grandes reptiles de alas membranosas, trazando sobre nuestras cabezas vuelos veloces y cortantes (*ibid.*: 93).

Così, grazie a questo nuovo libro, i ragazzi imparano un'ulteriore lezione sul potere dei libri e la forza dell'immaginazione, che permette di guardare con uno sguardo nuovo tutto ciò che ci circonda.

2.2.4. Il libro della giungla

L'ultimo dei quattro romanzi su cui ruota maggiormente la narrazione di *La voz del árbol* è *Il libro della giungla*, la raccolta di racconti pubblicata nel 1894 dall'autore inglese Rudyard Kipling. È forse il libro più familiare ai lettori bambini, in quanto storia da cui sono stati tratti numerosi film e cartoni animati, come la celebre trasposizione della Disney del 1967. Il racconto più famoso è il primo, dal titolo *I fratelli di Mowgli*, che narra la storia di Mowgli, il cucciolo d'uomo che viene cresciuto nella giungla indiana dal Popolo Libero, un branco di lupi che lo salvano dalla malvagia tigre Shere Khan e lo allevano come parte del branco, insieme all'orso Baloo e alla pantera Bagheera. Il nemico Shere Khan vuole rivendicare per sé il piccolo Mowgli e complotta con alcuni lupi del branco per spodestare il capo, il lupo Akela, e prendersi il bambino. Per sconfiggerlo, Mowgli deve recuperare dal villaggio degli uomini il Fiore Rosso, ovvero il fuoco, grazie al quale riesce a sconfiggere la malvagia tigre e i lupi rivali. Tuttavia, resosi conto di non poter mai fare parte davvero del branco, il bambino decide di abbandonare la giungla e riunirsi ai suoi simili, gli uomini.

Il primo racconto del libro è lo stesso su cui si sofferma anche Virginia in *La voz del árbol*. Subito dopo *Il mondo perduto*, i fratelli intraprendono la lettura dei racconti di Kipling, passando “de la selva amazónica a la jungla india, y también del mundo visto por los hombres al mundo observado por los animales” (*ibid.*: 93). La storia affascina i bambini, che in mezzo al bosco di pini si sentono come i protagonisti della storia, nella loro “pequeña selva” che come Mowgli devono abbandonare “para volver a la civilización” (*ibid.*: 98). Anche questo libro diventerà parte dei loro giochi, tanto che i gemelli imparano a memoria le piccole poesie in versi che introducono i vari racconti, che lasciano nei bambini “un recuerdo imperdurable” (*ibid.*: 99).

2.2.5. Altre opere citate

In aggiunta ai quattro romanzi già introdotti, sono tanti i classici della letteratura internazionale citati in *La voz del árbol*, anche se in poche righe. Si parla, ad esempio, di *Le mille e una notte*, la raccolta di racconti di origine orientale composta nel X secolo da vari autori anonimi e che ruota attorno alla figura di Sherazade, la moglie del sultano persiano Shahriyār, il quale, amareggiato da un tradimento passato, prende in sposa una donna diversa ogni sera, per poi farla uccidere il giorno seguente. Sherazade offre la propria mano al sultano ed escogita un piano per evitare la morte: ogni sera, gli racconta una storia che interrompe però al sorgere del sole. Il sultano,

desideroso di conoscerne il finale, le risparmia la vita, ma lo stesso si ripete la sera seguente, grazie all'abilità della ragazza di intrecciare il finale un racconto con l'inizio di un altro. Dopo mille e una notte il sultano, innamoratosi di lei, decide di renderle salva la vita. In *La voz del árbol*, la storia è raccontata dal padre di Virginia per insegnare alla bambina che “contar cuentos puede salvarte la vida, si eres capaz de hilvanar uno con otro” (*ibid.*: 22).

Quando il corvo Grip si unisce alla famiglia, Virginia parla di come anche l'autore inglese Charles Dickens ne abbia avuto un esemplare che ha addirittura incluso in un libro. Si tratta di *Barnaby Rudge*, il romanzo storico del 1841, che ha ispirato la famosa poesia *Il corvo*, scritta dal suo connazionale Edgar Allan Poe e celebre per la figura del corvo che, nella storia, ripete la parola “nevermore”, ovvero “mai più”, che anche il padre di Virginia tenta di insegnare al proprio pennuto.

Si menziona brevemente anche *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (1886), il racconto gotico dello scozzese Robert Louis Stevenson sullo scienziato che, a causa di un esperimento, sviluppa una doppia personalità e si trasforma in un alter ego malvagio. Il libro, secondo una delle professoresse di Lucas, non è adatto ai bambini, e questo infastidisce il padre che lo reputa, invece, “un libro para cualquiera edad” (*ibid.*:62). È poi il turno di *Flush*, un altro romanzo di Virginia Woolf del 1933, la storia di un cane che riesce a comunicare con la padrona senza utilizzare le parole e che per questo motivo affascina la protagonista di *La voz del árbol*, che lo cita brevemente.

Seguono altri libri, come *L'uomo invisibile* dell'inglese H.G. Wells, il romanzo di fantascienza del 1881 che narra le peripezie di un uomo che elabora una sostanza in grado di renderlo invisibile. Fa la sua comparsa anche *Le tigri di Mompracem* del veronese Emilio Salgari, pubblicato a puntate fra il 1883 e il 1884, che ha come protagonista il famosissimo Sandokan, la tigre della Malesia, il pirata che cerca vendetta contro gli invasori inglesi e si innamora della bella Marianna. Uno dei gemelli, Gerardo, rimane tanto incantato da questo romanzo che da adulto, durante un viaggio di lavoro a Singapore, si ritrova ad acquistare un esemplare di orchidea che prende il nome di orchidea di Mompracem, nonostante il fatto che l'isola non sia mai realmente esistita. È poi il turno di *Lei*, o *La donna eterna*, il romanzo fantastico di avventura pubblicato nel 1887 dall'autore inglese Henry Rider Haggard, la storia della bellissima Ayesha, l'immortale regina del regno africano di Kôr, vissuta più di duemila anni, che affascina enormemente Jorge, convinto che quel regno fantastico esista davvero, tanto da cercarlo sull'atlante.

I romanzi successivi vengono citati molto brevemente: è la volta di *Racconti di Pietroburgo* (1842) del russo Nikolaj Gogol', ritenuti troppo strani dai fratelli di Virginia, *La metamorfosi* (1915) di Franz Kafka, autore boemo che la ragazza ritiene un'anima gemella e le *Leggende* dello spagnolo Gustavo Adolfo Bécquer, fra cui viene citata in particolare *Il monte delle anime* (1861). Infine, troviamo *Oliver Twist* (1837) di Charles Dickens, *Delitto e castigo* (1866) di Fëdor Dostoevskij, *Peter*

Pan (1902) di James Matthew Barrie, *Anna Karenina* (1877) di Lev Tolstoj e *Giovinezza* (1898), *Lord Jim* (1900) e *La linea d'ombra* (1917) di Joseph Conrad. Si fa poi il nome dell'autore danese Hans Christian Andersen e del russo Anton Čechov, ma senza dare il titolo delle loro opere.

2.3. La traduzione dei rimandi letterari

Come già anticipato, la presenza di vere e proprie citazioni tratte direttamente da romanzi esistenti, anche se tradotte in spagnolo dallo stesso Muñoz Puelles, ha richiesto una particolare cura durante la stesura della proposta di traduzione. Trattandosi di opere già tradotte in italiano e molto diffuse sul mercato editoriale, ho deciso, per la mia traduzione di *La voz del árbol*, di reperire alcune delle traduzioni in circolazione in Italia e farne un confronto. Dopo una serie di riflessioni, riportate nei paragrafi seguenti, ho selezionato la versione più adatta alla mia proposta di traduzione. In questo modo, il lettore italiano che si troverà di fronte ai rimandi letterari di *La voz del árbol* potrà riconoscere le citazioni di opere già lette o, nel caso non le conoscesse, potrà andarle a scoprire e ritrovare, fra quelle pagine, le citazioni già note grazie al romanzo di Vicente Muñoz Puelles.

2.3.1. Le traduzioni di *Orlando*

Uno dei romanzi da cui è stato estrapolato il maggior numero di citazioni è *Orlando* di Virginia Woolf, una circostanza prevedibile considerata l'importanza del libro all'interno della trama di *La voz del árbol*. Persino lo spazio solitamente riservato alla dedica iniziale da parte dell'autore è occupato da una frase tratta dalle pagine di *Orlando*, a indicarne il ruolo fondamentale all'interno dell'opera. Di seguito, riporto le citazioni in inglese tratte da Virginia Woolf, affiancate dalla versione in spagnolo data da Vicente Muñoz Puelles in *La voz del árbol*. Da notare come, in spagnolo, alcuni sintagmi della frase, indicati da me fra parentesi quadre, sono stati omessi:

WOOLF	MUÑOZ PUELLES
So long had he been secluded, writing and reading, that he had half forgotten the amenities of nature, which in June can be great.	Había estado recluido tanto tiempo, escribiendo y leyendo, que casi había olvidado los encantos de la naturaleza, que en junio pueden ser grandes.
The taste for books was an early one. As a child he was sometimes found at midnight by a page still reading. They took his taper away, and he bred glow-worms to serve his purpose. They took the glow-worms away, and he almost burnt the house down with a tinder. To put it in a nutshell, [leaving the novelist to smooth out the crumpled silk and all its implications] he was a nobleman afflicted with a love of literature.	La afición de Orlando por los libros era temprana. De chico, los pajes lo sorprendieron leyendo a medianoche. Le quitaron las velas, y crio luciérnagas que le ayudaron en su propósito. Le quitaron las luciérnagas y estuvo a punto de prender fuego a la casa con una mecha. Para decirlo de una vez, Orlando era un hidalgo que padecía amor por la literatura.

Orlando had become a woman—there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. [The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity.] Their faces remained, as their portraits prove, practically the same.	Orlando se había transformado en una mujer. Inútil negarlo. Pero, en todo lo demás, Orlando era el mismo... Su cara, como demuestran sus retratos, era la misma.
--	--

Dopo aver individuato le citazioni, mi sono impegnata nel rintracciare alcune delle traduzioni disponibili sul mercato editoriale italiano, in modo da poterle confrontare ed estrapolare le parti necessarie in fase di traduzione di *La voz del árbol*.

La prima traduzione presa in analisi è quella realizzata per la casa editrice Mondadori dalla traduttrice Alessandra Scalero (1893-1944) e ancora utilizzata nella versione di *Orlando* che ho consultato, pubblicata nel 2017. Figlia del compositore Rosario Scalero e sorella di Liliana e Maria Teresa, anch'esse impegnate nel mondo dell'arte e della scrittura, Alessandra, dopo un'infanzia trascorsa fra Inghilterra, Francia e Austria, inizia a lavorare alle prime traduzioni, *Ritorno a Harlem* di Claude McKay e *Il caso Mauritius* di Jacob Wassermann, pubblicati dalla Modernissima di Gian Dàuli nel 1930 e nel 1931. Collabora con Corbaccio, che la assume come traduttrice e consulente editoriale, e nel 1932 inizia a lavorare per Mondadori e la collana Medusa, per cui, oltre a *Orlando*, traduce *Flush* di Virginia Woolf, *Tutti gli uomini sono nemici* di Richard Aldington, *Come la terra gira* di Gladys Hasty Carroll e *Senza quartiere* di Alfred Döblin. Scalero ha avuto un ruolo di vera pioniera nella traduzione e nell'importazione della cultura straniera in Italia in epoca fascista. La sua traduzione di *Orlando* viene pubblicata il 1° ottobre 1933 e riscuote un grandissimo successo, tanto da essere tuttora in uso.

La seconda traduzione è quella pubblicata dalla casa editrice Newton Compton nel 1994 e realizzata da Maura Del Serra (n. 1948), che oltre a essere traduttrice dal tedesco, inglese, francese e spagnolo, è anche poetessa, drammaturga e critica letteraria. In aggiunta a numerose opere di poesia e critica di proprio pugno, Del Serra ha realizzato un'ampia serie di traduzioni, fra le quali spiccano opere di William Shakespeare, Marcel Proust, William Butler Yeats, Dorothy Parker ed Else Lasker-Schüler. Nel 1994, Del Serra vince il Premio “Carlo Betocchi” per la sua traduzione delle opere di Virginia Woolf *Le onde*, *Una stanza tutta per sé* e *Orlando*. Per la traduzione di *Orlando*, in particolare, Del Serra viene elogiata per essersi adeguata perfettamente alla “peculiarità, nel dialogo, dell'espressione dei singoli personaggi” e aver saputo “associare alla spontanea capacità mimetica, finezza interpretativa ed entusiasmo poetico”²⁴.

²⁴ Cfr. <http://www.nuovorinascimento.org/delserra/premi.htm>

La terza versione analizzata è quella realizzata per Feltrinelli da Silvia Rota Sperti e pubblicata nel 2017. Rota Sperti (n.1975) è traduttrice di narrativa e consulente editoriale per diverse case editrici e ha tradotto autori del calibro di Joyce Carol Oates, Ray Bradbury, Nick Cave, Jonathan Coe, Jack Kerouac, Rana Dasgupta, Larry McMurtry, Susan Abulhawa e Anna Funder. Oltre a *Orlando*, ha tradotto per Feltrinelli *Il fantasma di Canterville e altri racconti* (2012) di Oscar Wilde e *L'amante di Lady Chatterley* (2013) di D.H. Lawrence. La sua traduzione di *Orlando* è ad oggi una delle più recenti e diffuse sul mercato.

Qui di seguito, riporto le versioni italiane delle citazioni fatte da Vicente Muñoz Puelles in *La voz del árbol* e tratte dalle traduzioni sopracitate. Sono state affiancate in modo da metterle a confronto e scegliere la traduzione più adatta a essere inserita nel mio lavoro.

SCALERO (Mondadori, 1933)	DEL SERRA (Newton Compton, 1994)	ROTA SPERTI (Feltrinelli, 2017)
Tanto tempo aveva trascorso recluso, a scrivere e a leggere, che s'era quasi dimenticato di quanto amena possa essere la natura in giugno.	Era stato per tanto tempo recluso a scrivere e a leggere, che aveva quasi dimenticato l'amenità della natura, che a giugno può essere grandissima.	Era rimasto chiuso per così tanto tempo a leggere e a scrivere che si era quasi dimenticato le bellezze della natura, che a giugno possono essere meravigliose.
Il gusto per i libri era nato presto in lui. Fanciullo , un paggio lo trovava talvolta a mezzanotte ancora intento a leggere. Gli toglievano il candeliere, ed egli allevava delle lucciole per sostituirlo. Gli toglievano le lucciole, ed egli per poco non metteva a fuoco la casa con un acciarino. Per dirla in breve, [lasciando al novelliere la cura di spianare le infinite pieghe della seta delle anime] egli era un aristocratico malato d'amore per la letteratura.	Il suo gusto per i libri era stato precoce . Da bambino, a volte un paggio lo trovava, a mezzanotte, ancora intento a leggere. Gli toglievano il candeliere, e lui sopperiva allevando delle lucciole. Gli toglievano le lucciole, e per poco non metteva a fuoco la casa con un acciarino. Per dirla in breve , [lasciando al romanziere la cura di spianare le pieghe infinite di questa seta, Orlando] era un nobile malato d'amore per la letteratura.	L'amore per i libri era sbocciato presto . Da bambino, capitava che un paggio lo trovasse ancora immerso nella lettura a mezzanotte. Se gli toglievano la candela, lui allevava lucciole che servivano al suo scopo. Se gli toglievano le lucciole, lui quasi dava fuoco alla casa con un acciarino. Per farla breve , [lasciando al romanziere il compito di spianare la seta sgualcita e tutte le sue implicazioni,]era un nobiluomo malato d'amore per la letteratura.
Orlando - vano sarebbe stato negarlo - era diventato donna. Ma sotto ogni altro rapporto , Orlando rimaneva tale e quale quello di prima. [Il mutamento di sesso poteva bensì alterare l'avvenire dei due Orlando, ma per nulla affatto la loro personalità.] I due visi rimasero, come lo provano i ritratti, perfettamente simili.	Orlando era diventato donna – è innegabile. Ma sotto ogni altro riguardo, Orlando era identico a prima. [Il mutamento di sesso poteva cambiare il futuro dei due Orlando, ma non mutò affatto la loro identità.] I loro visi rimasero, come provano i ritratti, praticamente uguali.	Orlando era diventato donna - su questo non c'è dubbio. Ma sotto ogni altro aspetto, Orlando era identico a prima. [Il cambiamento di sesso, pur modificando il futuro dei due Orlando, non poteva modificare la loro identità.] Il volto rimase praticamente uguale, come dimostrano i ritratti.

In generale, la qualità delle traduzioni è ottima, quindi si tratta di tre opzioni molto valide. La versione di Scalero, tuttavia, risulta in alcuni punti troppo aulica, forse perché una delle più datate. Saltano all'occhio, a questo proposito, espressioni come *fanciullo* o *sotto ogni altro rapporto*. Per questo motivo ho ritenuto opportuno escluderla, in quanto andrebbe a cozzare con lo stile e il tono generale della mia traduzione di *La voz del árbol*. Le traduzioni di Del Serra e Rota Sperti hanno numerosi punti in comune e la mia scelta è stata dettata in questo caso da questioni di gusto personale, specialmente nell'uso di certe espressioni e in favore della scorrevolezza della frase. Di Del Serra, ad esempio, ho preferito evitare l'uso del termine *amenità*, che sarebbe apparso nella dedica iniziale del libro e avrebbe subito destabilizzato il lettore bambino, o dell'espressione *per dirla in breve*, che risulta poco naturale. Inoltre, nella frase finale, ho preferito evitare l'uso del plurale *i loro visi*. Ho dunque favorito la traduzione di Rota Sperti pubblicata da Feltrinelli nel 2017, che propone come soluzioni a questi problemi rispettivamente *bellezze*, *per farla breve* e *il volto* e, in generale, è di piacevole lettura vista l'ottima scorrevolezza.

2.3.2. Le traduzioni di *Robinson Crusoe*

In *La voz del árbol*, le citazioni tratte da *Robinson Crusoe* sono brevi e piuttosto ripetitive. Ne riporto di seguito la versione inglese dall'originale di Daniel Defoe e la traduzione in spagnolo di Muñoz Puelles:

DEFOE	MUÑOZ PUELLES
Robin, Robin, Robin Crusoe: poor Robin Crusoe! Where are you, Robin Crusoe? Where are you? Where have you been?	Robin, Robin, Robin Crusoe, pobre Robin Crusoe, ¿dónde estás, Robin Crusoe? ¿Dónde has estado?
Poor Robin Crusoe! Where are you? Where have you been? How came you here?	Pobre Robin Crusoe, ¿dónde estás? ¿Dónde has estado? ¿Cómo has llegado hasta aquí?

Come per *Orlando*, ho ricercato e consultato alcune delle traduzioni italiane esistenti, per poi metterle a confronto. La prima è quella pubblicata da Adelphi ad opera di Lodovico Terzi, (n.1925) traduttore e scrittore fin dagli anni Cinquanta che ha curato le traduzioni di vari classici inglesi. Oltre a Defoe, infatti, si è occupato anche di opere di autori come Charles Dickens, Jonathan Swift, Robert Louis Stevenson e Samuel Johnson e ha collaborato per varie case editrici, fra cui Einaudi e Adelphi. La sua versione di *Robinson Crusoe* risale al 1963.

La seconda traduzione è quella realizzata da Alfredo Rizzardi per De Agostini. Rizzardi (n.1927) è professore e traduttore, fondatore della cattedra di Letteratura americana e canadese

dell'Università di Bologna. È stato il primo a tradurre i *Canti pisani* di Ezra Pound, per cui ha ricevuto la “Turrta d'Argento”, un premio conferito dal Comune di Bologna per i cittadini che si sono particolarmente distinti nel rappresentare la città. La sua traduzione di *Robinson Crusoe* viene pubblicata nel 1965.

La terza traduzione appartiene a Stanislaw Niewo ed è stata realizzata per la casa editrice Giunti nel 1991. Niewo (1928-2006) è stato scrittore, poeta, giornalista, regista e conduttore radiofonico. Fin da giovane ha mostrato interesse per le lingue, traducendo dall'inglese un volume di zoologia sistematica sulle scimmie. Come traduttore, si è cimentato inoltre nella trasposizione di alcune opere, fra cui *Capitani coraggiosi* di Rudyard Kipling, pubblicata in Italia nel 1988, e un'antologia di poesie e racconti sulle balene dal titolo *E Dio creò le grandi balene :antologia di testi poetici e non*, pubblicata nel 1991. Sempre nel 1991, Giunti pubblica la sua traduzione del *Robinson Crusoe* di Defoe.

TERZI (Adelphi, 1963)	RIZZARDI (De Agostini, 1965)	NIEVO (Giunti, 1991)
Robin, Robin, Robin Crusoe, povero Robin Crusoe, dove sei, Robin Crusoe? Dove sei tu? Dove sei stato?	Robin, Robin, Robin Crusoe, povero Robin Crusoe, dove sei, Robin Crusoe? Dove sei stato?	Robin, Robin, Robin Crusoe, povero Robin Crusoe, dove sei Robin Crusoe? Dove sei? Dove sei stato?
Povero Robin Crusoe, dove sei tu? Dove sei stato? Come sei capitato quaggiù?	Povero Robin Crusoe, dove sei? Dove sei stato? Come sei arrivato fin qui?	Povero Robin Crusoe! Dove sei? Dove sei stato? Come mai sei finito qui?

Di nuovo, si tratta di ottime traduzioni, ma in questo caso il confronto è stato piuttosto facile e diretto. Fin da subito, ho deciso di evitare la traduzione di Niewo, in quanto la sua resa della domanda finale si discosta leggermente sia dall'originale di Defoe che dalla versione di Muñoz Puelles: mentre in inglese troviamo *how* e in spagnolo *cómo*, proprio a domandare come il naufrago sia arrivato sull'isola, nella traduzione italiana Niewo sceglie *come mai*, che indica un rapporto di causa simile a *perché* e non di modo. Nelle altre due traduzioni, questa sfumatura viene rispettata e le ho dunque preferite. Gli elementi determinanti che mi hanno fatta optare per la seconda traduzione, ovvero quella di Rizzardi, sono stati innanzitutto l'assenza del *tu* alla fine di alcune domande, presenti invece nella traduzione di Terzi e a mio parere innaturali, forse un calco dell'inglese. In secondo luogo, ho apprezzato in Rizzardi l'omissione di uno dei numerosi *dove sei?* nella traduzione della prima citazione, in maniera analoga alla traduzione spagnola di Muñoz Puelles.

2.3.3. Le traduzioni di *Il mondo perduto*

Un procedimento analogo è stato ripetuto nella ricerca delle traduzioni in circolazione del romanzo di Arthur Conan Doyle, *Il mondo perduto*. Innanzitutto, ho consultato l'originale inglese in cerca delle citazioni selezionate da Muñoz Puelles, che riporto di seguito accompagnate dalla traduzione spagnola:

DOYLE	MUÑOZ PUELLES
I have wrought my simple plan If I give one hour of joy To the boy who's half a man, Or the man who's half a boy.	He forjado un plan bien simple: dar una hora de alegría al muchacho que casi es un hombre o al hombre que casi es un muchacho.
There are heroisms all around us	Estamos rodeados de posibles heroísmos
It was horrible to see the fierce brutes with foaming mouths and glaring eyes, rushing and grasping, but forever missing their elusive enemies, while arrow after arrow buried itself in their hides. One great fellow...	Era horrible ver a aquellas bestias, de ojos feroces y bocas llenas de espuma, abalanzándose sobre sus enemigos, que siempre esquivaban sus garrotazos y sus piedras, mientras las flechas se clavaban una tras otra en su piel. Un enorme hombre mono...
Other ape-men in the trees above us hurled down stones and logs of wood, occasionally dropping bodily on to our ranks and fighting furiously until they were felled.	Otros hombres monos, desde los árboles, nos lanzaban piedras y leños, descolgándose a veces entre nuestras filas y peleando con furia hasta que eran derribados...

La ricerca delle traduzioni italiane è stata più complicata per questo romanzo, forse perché, seppur famoso, non è altrettanto diffuso rispetto ai primi due. La prima traduzione che sono stata in grado di consultare, ad opera di Fausta Antonucci, è stata pubblicata per la prima volta da Theoria. Antonucci (n.1962) è docente di Letteratura spagnola presso l'Università Roma Tre e si è occupata delle traduzioni in italiano di testi di Lope de Vega, Cervantes e Calderón de la Barca. Di quest'ultimo, in particolare, ha pubblicato nel 2009 una traduzione italiana in versi dell'opera *La vida es sueño*. Ha inoltre pubblicato vari articoli sul tema della traduzione, in particolare sugli adattamenti in italiano di commedie spagnole del Seicento. Fra le traduzioni in inglese, invece, spicca quella di *Il mondo perduto*, pubblicata nel 1983 da Theoria e adottata in seguito da altre case editrici, come Fanucci Editore, Foschi e Rusconi.

La seconda versione, invece, è quella realizzata da Lidia Conetti per Mondadori. Lidia Conetti, pseudonimo di Lydia Konecny, è un'affermata autrice di testi di saggistica e di romanzi storici. Ha tradotto varie opere, fra cui *La vita e le opinioni di Tristram Shandy* di Laurence Sterne, *Il libro della*

giungla e *Il secondo libro della giungla* di Rudyard Kipling e più di due terzi dei romanzi di Barbara Cartland pubblicati in italiano. La sua traduzione di *Il mondo perduto* viene pubblicata nel 1995.

Un caso particolare è quello della terza traduzione, che fa parte della collana “La Biblioteca dei ragazzi” di Crescere Edizioni, marchio di proprietà di Libreria Editrice. Né all’interno del volume né tantomeno online è stato possibile reperire informazioni riguardo al traduttore originale di questa versione di *Il mondo perduto*, di cui viene solamente citato il curatore, Franco Romanini. In uno scambio di e-mail con il direttore della casa editrice Nicolò Trecci, mi è stato comunicato che Libreria è subentrata a una gestione precedente nell’agosto del 2015, da cui ha ereditato traduzioni e giacenza di magazzino, e che è stato dunque impossibile fornirmi informazioni in merito all’autore della traduzione, che è stata revisionata e corretta da Franco Romanini e pubblicata il 4 marzo 2016. Nessun’altra ricerca ha dato i suoi frutti e dunque, ai fini del mio elaborato, la traduzione è da considerarsi anonima.

ANTONUCCI (Theoria, 1983)	CONETTI (Mondadori, 1995)	ANONIMO (Crescere Edizioni, 2016)
<i>Sono riuscito nel mio intento se ho dato un'ora di piacere al ragazzo che è già mezzo uomo o all'uomo che è metà ragazzo.</i>	<i>Son riuscito nel mio intento Se ho allietato per un'ora L'uomo che c'è nel ragazzo o il ragazzo in fondo all'uomo.</i>	<i>Sarà raggiunto il mio intento se avrò dato un'ora di gioia al ragazzo che è mezzo uomo o all'uomo che è metà ragazzo.</i>
Ci sono azioni eroiche da compiere tutt’intorno a noi	A tutti è dato compiere azioni eroiche	Ci sono azioni eroiche da compiere tutt’intorno a noi
Era orribile vedere quei bruti feroci dalle bocche schiumanti e dagli occhi torvi, che irrompevano pronti a strozzare, ma sempre mancandoli, i loro sfuggenti nemici, mentre questi freccia dopo freccia li seppellivano nei loro nascondigli . Un grosso individuo...	Era orribile vedere quelle belve feroci, con la schiuma alla bocca e gli occhi fiammeggianti, precipitarsi sul nemico e tentare di afferrarlo, senza mai riuscire a mettere le mani su uno di loro, mentre una freccia dopo l'altra si infilava nelle loro cotenne . Un grosso uomo-scimmia...	Fu orribile vedere quei bruti feroci dalle bocche schiumanti e dagli occhi torvi, irrompere, pronti a strozzare i loro sfuggenti nemici. Li mancarono, mentre gli indiani, freccia dopo freccia, seppellirono gli uomini- scimmia nei loro nascondigli . Un grosso individuo...
Altri uomini-scimmia dagli alberi lanciavano su di noi pietre e ceppi d'albero, gettandosi a volte di persona sulle nostre file e combattendo furiosamente finché non venivano abbattuti.	Altri uomini-scimmia sugli alberi sopra di noi ci lanciavano pietre e pezzi di legno, lasciandosi cadere di tanto in tanto sui nostri ranghi e combattendo furiosamente fino a venir abbattuti.	Altri uomini-scimmia, dagli alberi, lanciarono su di noi pietre e ceppi d'albero, gettandosi a volte di persona sulle nostre file e combattendo furiosamente finché non furono abbattuti.

La selezione della traduzione da utilizzare è stata, anche in questo caso, relativamente immediata. Ho infatti escluso la versione di Antonucci e quella anonima a causa di un errore di traduzione piuttosto grave. Nella seconda citazione, il termine inglese *hides*, reso in spagnolo come *piel*, viene utilizzato nell'originale per indicare il manto di un animale e fa dunque riferimento alla pelle degli uomini-scimmia. Ciò è reso chiaro anche dal contesto e dall'uso del verbo, in quanto la frase *arrow after arrow buried itself in their hides* (in spagnolo *las flechas se clavaban una tras otra en su piel*) parla piuttosto chiaramente del conficcarsi delle frecce addosso a quelle creature: *bury itself*, infatti, è una forma riflessiva ricorrente in inglese, dal significato analogo al verbo *conficcarsi*. Sia Antonucci che il traduttore anonimo, tuttavia, traducono erroneamente il termine *hides* come *nascondigli*, forse confondendolo con il verbo *to hide* che significa effettivamente *nascondersi*, e il verbo *bury itself* come *seppellire*, mentre per tale traduzione la forma corretta in inglese sarebbe stata un transitivo *bury them*. Conetti, invece, fa uso del termine *cotenne* e del verbo *infilarsi*, decisamente calzanti.

L'unica opzione possibile, quindi, è stata utilizzare la sua traduzione, che ho preferito anche per altri motivi. Si tratta, infatti, di una traduzione di piacevole lettura, in cui ho apprezzato la resa della strofa di apertura che appare come dedica all'inizio del romanzo di Conan Doyle. Infine, credo che la traduzione di Conetti del titolo del primo capitolo, *there are heroisms all around us/estamos rodeados de posibles heroísmos*, si inserisca perfettamente nel contesto di *La voz del árbol*. Nel romanzo, infatti, si parla di come Lucas, il fratello di Virginia, sia affascinato dall'idea “de que en algún momento se le ofrecería una oportunidad para demostrar su valía, y de que solo tenía que sentarse o tumbarse a esperar” (Muñoz Puelles, 2014: 88). Nella traduzione di Conetti, *a tutti è dato compiere azioni eroiche*, si mantiene più che nelle altre rese questa sfumatura secondo cui le azioni eroiche pioverebbero dal cielo invece che dover essere cercate.

2.3.4. Le traduzioni di *Il libro della giungla*

Nel caso di *Il libro della giungla*, Muñoz Puelles ha estrapolato un'unica citazione, la filastrocca di apertura del primo racconto *I fratelli di Mowgli*:

KIPLING	MUÑOZ PUELLES
This is the hour of pride and power, Talon and tush and claw. Oh, hear the call! - Good hunting all That keep the Jungle Law!	Garras, uñas, colmillos: adelante. Es la hora del salto y de la presa. ¡Escuchad la llamada y cazad bien, respetando las leyes de la selva!

Le traduzioni italiane in circolazione sono numerose, trattandosi di un romanzo estremamente famoso. La prima versione che ho analizzato è una delle prime messe pubblicate in Italia: si tratta della traduzione svolta da Gian Dàuli per la casa editrice A. Barion nel 1932 e ancora oggi utilizzata da altre case editrici, come ad esempio Newton Compton, grazie alla quale ho potuto consultarla. Dàuli (1884-1945) è stato uno scrittore, traduttore ed editore prolifico. Apprende l'inglese direttamente in Inghilterra, dove si appassiona di autori come Dowson, Galsworthy, Wilde, Verlaine, Rimbaud e Yeats, che conosce di persona. Lavora come traduttore e direttore editoriale letterario, facendo tradurre e pubblicare molti autori all'epoca sconosciuti in Italia, come Conrad, Chesterton, Zangwill, Hardy, James, Stevenson, Maugham, O. Henry, London e Erskine. È ritenuto un autentico apripista del mondo dell'editoria, della critica e della traduzione occidentali, grazie anche alla pubblicazione di *Il ponte di San Luis Rey* di Thornton Wilder, nel 1929. Dàuli crea intorno a sé una fitta trama di collaboratori e traduttori di talento con cui sviluppa dei vantaggiosi scambi epistolari, fra i quali anche Alessandra Scalerò. Gli viene riconosciuto il merito di aver promosso la pubblicazione di autori e testi contemporanei stranieri tradotti dalla lingua originale, senza la mediazione del francese, pratica molto diffusa all'epoca. Si tratta di una scelta moderna e davvero rivoluzionaria, in quanto si scontrava all'epoca con gli ideali del regime mussoliniano, poiché favoriva autori stranieri a scapito di quelli italiani. Questa scelta gli provocherà non pochi problemi nella società dell'epoca, ma gli consentirà anche una grande modernità nelle proprie scelte editoriali, analoga al resto d'Europa. Fra le numerosissime traduzioni ad opera di Dàuli, citiamo *L'innocenza di padre Brown* e *La saggezza di padre Brown* di G. K. Chesterton, *Il richiamo della foresta*, *Martin Eden* e *Zanna bianca* di Jack London, *Tess dei d'Urberville* di Thomas Hardy, *Il naufragio* e *Il dottor Jekyll* di Robert Louis Stevenson, *Le avventure di Pickwick* e *Davide Copperfield* di Charles Dickens, *Le avventure di Tom Sawyer* di Mark Twain e *La maschera di ferro* di Alexandre Dumas. Di Rudyard Kipling traduce *La luce che si spense* e *Kim*, oltre ovviamente a *Il libro della giungla*, pubblicato per la prima volta nel 1932.

La seconda traduzione che ho preso in esame è stata realizzata per Mondadori da due diversi traduttori. Lidia Conetti, già menzionata nella traduzione di *Il mondo perduto*, si è occupata della resa italiana delle poesie ed è dunque l'autrice della filastrocca. Gianni Padoan, invece, si è occupato della traduzione del testo. Padoan (1927-1995) è stato etologo, giornalista e scrittore e ha pubblicato oltre cento romanzi, tradotti anche all'estero in varie lingue, che gli sono valsi nel 1980 la vittoria del "Libro d'oro", conferito agli scrittori che raggiungono il milione di copie vendute. Come traduttore, si è occupato dell'adattamento di opere quali *I tre moschettieri* di Alexandre Dumas, *Ventimila leghe sotto i mari* di Jules Verne, *Il pianeta dei bruchi* e *Il mistero degli studi Kellerman* di Ken Follett e

alcuni dei romanzi della serie dedicata al robot Norby di Janet e Isaac Asimov, in aggiunta ovviamente a *Il libro della giungla* di Kipling, pubblicato nel 1987.

L'autore della terza traduzione, pubblicata nel 2001 da Piemme, è il traduttore Giovanni Arduino. Arduino è stato editor e consulente editoriale di Sperling Kupfer ed Elliot Edizioni ed è anche scrittore, con oltre trenta romanzi all'attivo pubblicati sotto vari pseudonimi. Fra le sue molteplici traduzioni, oltre a *Il libro della giungla*, spiccano *Senza tregua* di Dean Koontz, *I custodi della biblioteca* di Glenn Cooper, *Parole per il mondo* di Nelson Mandela e numerosi romanzi di Stephen King, fra cui *Revival*, *Joyland*, *Sleeping Beauties* e *Doctor Sleep*.

DÀULI (A.Barion, 1932)	CONETTI & PADOAN (Mondadori, 1987)	ARDUINO (Piemme, 2001)
Ora d'orgoglio e di potenza è questa Tallone e zanne e artiglio. Oh ascoltate il richiamo!... Buona caccia a tutti Quelli che rispettano la legge della Jungla !	Son queste le ore di orgoglio e valore, zanne, artigli ed unghielli affiliam . Oh, udite il richiamo , a noi che cacciamo A noi che la Legge della Giungla osserviam !	Scopriamo l'artiglio, è l'ora dell'orgoglio, unghie e denti facciamo brillar . L'augurio risuona , la caccia sarà buona , la Legge della Giungla sapremo rispettar .

Dato che nel romanzo si parla di “pequeño poema” (*ibid.*:99) che i gemelli imparano a memoria e recitano spesso, nella scelta della traduzione da inserire ho preferito favorire le versioni che hanno mantenuto le poche rime presenti nell'originale, anche se nella versione spagnola la rima scompare, perché ritengo che i giovani lettori possano apprezzarla maggiormente e magari impararla a memoria a loro volta e più facilmente. Ho quindi escluso la traduzione di Dàuli, che fa anche uso del termine *jungla*, forma ormai in disuso a cui si preferisce *giungla*. Sia la traduzione di Conetti che quella di Arduino mantengono le rime, ovvero quella fra il secondo e il quarto verso e quella interna al terzo verso. Fra le due, tuttavia, è quella di Conetti a mantenersi più vicina all'originale inglese e alla versione spagnola e a rispettarne maggiormente i vari elementi. Arduino, infatti, opera dei tagli e delle modifiche, ad esempio *the hour of pride and power/la hora del salto y de la presa* diventa solamente *l'ora dell'orgoglio*, e *talons and tush and claw/garras, uñas y colmillos* diventa soltanto *unghie e denti*, mentre *the call/la llamada* diventa *un augurio*, termine che ha un'accezione diversa. In Conetti, invece, troviamo rispettivamente *le ore di orgoglio e valore*, *zanne, artigli ed unghielli* e *il richiamo*, che ritengo delle rese più calzanti.

2.3.5. Le traduzioni di *Lei*

Nonostante non venga approfondito quanto i quattro romanzi principali di *La voz del árbol*, l'ultimo dei romanzi di cui vengono riportate citazioni dirette è *Lei* di Henry Rider Haggard, la storia dell'immortale sovrana del leggendario regno di Kôr, Ayesha. Muñoz Puelles ne fa due citazioni, affiancate di seguito all'originale inglese:

RIDER HAGGARD	MUÑOZ PUELLES
I die not. I shall come again, and shall once more be beautiful, I swear it—it is true!	Yo no muero. Volveré y una vez más seré hermosa, lo juro.
She-who-must-be-obeyed	La que debe ser obedecida

Meno popolare in Italia rispetto ai primi quattro romanzi, *Lei* ha comportato maggiori difficoltà per quanto riguarda la ricerca delle traduzioni. Ciononostante, sono riuscita a risalire a tre diverse versioni da poter mettere a confronto. La prima è quella realizzata nel 1966 per Bompiani dallo scrittore, traduttore e critico letterario Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978), di padre inglese e madre argentina, che si è dedicato alla scrittura di poesie e alla collaborazione con varie riviste come critico letterario. Traduce lavorando con l'inglese, il francese, il tedesco e l'italiano. Inizia a lavorare per giornali italiani come la rivista di fantascienza *Futuro*, l'edizione argentina dell'*Osservatore Romano* e il quotidiano romano *Il Tempo*. Si trasferisce in Italia nel 1957, dove vive fino all'anno della sua morte e di cui riceve la cittadinanza post-mortem nel 1979. Considerato un importante intellettuale nel panorama del Novecento, ricordiamo, fra le numerose opere tradotte in italiano, *Una stanza tutta per sé* e *Per le strade di Londra* di Virginia Woolf, *At Swim-Two-Birds* di Flann O'Brien, *Finnegans Wake* di James Joyce, *Riccardo III* di Shakespeare e il *Teatro completo* di Christopher Marlowe, oltre alla traduzione dallo spagnolo di alcuni dei libri di suo pugno.

La seconda traduzione è quella realizzata per Newton Compton da Wanda Puggioni, pubblicata nel 1994. Le informazioni reperibili su Puggioni sono scarse, ma è evidente che come traduttrice abbia collaborato per anni con Newton Compton, per cui ha tradotto anche *Il misterioso caso di Charles Dexter Ward* di H.P. Lovecraft e il ciclo di *Olaf Spadarossa: L'uomo del nord* composto da *Bisanzio*, *La collana del vagabondo* e *La valle dei Re* dello stesso autore di *Lei*, Henry Rider Haggard. La traduzione di *Lei* di Puggioni viene pubblicata nel 1994 con il titolo *La donna eterna*.

L'ultima traduzione è quella pubblicata nel 2010 da una piccola casa editrice indipendente, Il Gatto e la Luna editrice, e realizzata da Ilaria Isaia. Isaia è illustratrice, disegnatrice, fumettista e

sceneggiatrice, oltre che traduttrice. Fonda nel 2008 la casa editrice Il Gatto e la Luna, che si occupa della traduzione e pubblicazione di e-book, sia di classici della letteratura che di opere emergenti. In particolare, Isaia è responsabile della traduzione dell'intera serie di romanzi della saga *Anna dai capelli rossi* di Lucy Maud Montgomery. La sua traduzione di *Lei* viene pubblicata online nel 2010.

WILCOCK (Bompiani, 1966)	PUGGIONI (Newton Compton, 1994)	ISAIA (Il Gatto e la Luna, 2010)
“... io non muoio . Ritorrerò e ancora una volta sarò bella, lo giuro...[è vero!]	Io non muoio : un giorno ritornerò da te, giovane e bella com'ero. [È vero ;] te lo giuro...	Io ritornerò, e sarò di nuovo bella, lo giuro... [è vero!]
Lei-cui-bisogna-ubbidire	Colei cui devesi obbedienza/ Quella cui devesi obbedienza/ Quella cui si deve obbedienza	Lei-cui-bisogna-ubbidire

Dopo un'attenta analisi, ho selezionato la traduzione di Wilcock per Bompiani, per una serie di motivi. In primis, ho escluso la traduzione di Isaia per non aver mantenuto in italiano la frase *I die not/yo no muero*, che in Wilcock e in Puggioni appare come *io non muoio*. La traduzione di Puggioni, invece, non mi ha convinto per due ragioni: la prima è l'aggiunta dell'aggettivo *giovane* rispetto all'originale, a mio parere lecita ma immotivata; la seconda è il posizionamento del sintagma *è vero* in mezzo alla frase piuttosto che in coda, sintagma che in Muñoz Puelles non compare affatto. Inoltre, Puggioni non mantiene una traduzione coerente dell'espressione *She-who-must-be-obeyed*, mentre sia Rider Haggard che Wilcock lo fanno. Pertanto, la traduzione che ho deciso di utilizzare è quella del 1966.

2.3.6. Le traduzioni di *Alla ricerca del tempo perduto*

L'ultimo romanzo citato in *La voz del árbol* è il primo libro della serie *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust, *Dalla parte di Swann* (1913). Il caso preso in analisi, tuttavia, si discosta da quelli precedenti, in quanto non si tratta di riportare una citazione ad litteram del romanzo. Muñoz Puelles, infatti, inserisce una citazione del libro sotto forma discorsiva, quasi aneddotica. Ciononostante, ho ritenuto necessario analizzarne la forma e reperirne le traduzioni, in modo da poterle in qualche modo ricalcare nella mia versione, anche se più liberamente rispetto a una citazione diretta.

Di seguito, l'estratto in francese dal romanzo di Proust e la sua versione parafrasata in spagnolo dall'autore di *La voz del árbol*:

PROUST	PUELLES
Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, [se colorent, se différencient], deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables...	...como esos papeles japoneses de los que habla Marcel Proust, que parecen una masa informe pero que, al mojarse, empiezan a estirarse, a tomar forma, y se convierten en flores, en casas, en personajes consistentes y reconocibles.

La prima traduzione che ho considerato è quella pubblicata da Mondadori nel 1983, ad opera di Giovanni Raboni. Raboni (1932-2004) è stato uno scrittore, traduttore, giornalista e critico letterario, uno fra i nomi più conosciuti nel panorama letterario italiano. Esordisce nel mondo giornalistico, collaborando con periodici e quotidiani, ma si dedica anche alla scrittura e alla poesia, sia come autore che come talent-scout. Come traduttore, pubblica numerose opere, specialmente di grandi autori francesi, come *L'educazione sentimentale* e *Tre racconti* di Gustave Flaubert, *Poesie e prose* e *I fiori del male e altre poesie* di Charles Baudelaire, *Bestiario, o il corteggio di Orfeo* e *Alcools* di Guillaume Apollinaire, *Poesie* di Jacques Prévert e *Ruy Blas* di Victor Hugo. Il lavoro più celebre del Raboni traduttore, tuttavia, è decisamente *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust, per il quale, nel 1994, ha ricevuto il Premio "Grinzane Cavour" per la traduzione. Appassionato di Proust fin dai nove anni, quando il padre gli regala i quindici volumi dell'edizione Gallimard, Raboni lavora sulla traduzione della serie fra il 1978 e 1998, impegnandosi in una resa del testo fedele alla sintassi proustiana. Nel saggio *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura* (1990), infatti, Raboni sottolinea come il lavoro di traduzione si scontri con due difficoltà: la sintassi ampia utilizzata da Proust e l'utilizzo di un lessico molto specifico e puntuale, talvolta anche tecnico. A differenza delle traduzioni precedenti, più libere, la scelta di Raboni è stata quella di rispettare le caratteristiche dell'originale, di assecondare quanto più possibile la varietà e la ricchezza lessicale di Proust senza cadere nella tentazione di arricchire il testo con termini dotti.

La seconda traduzione è quella realizzata per Rizzoli da Maria Teresa Nessi Somaini. Della traduttrice si sa purtroppo ben poco, ma dopo la prima pubblicazione di *Dalla parte di Swann* nel 1981, è lei ad occuparsi anche della traduzione dei romanzi successivi della serie: *All'ombra delle fanciulle in fiore*, *I Guermentes*, *Sodoma e Gomorra*, *La prigioniera*, *Albertine scomparsa* e *Il tempo ritrovato*, tutti pubblicati da Rizzoli.

L'ultima traduzione risale al 1990 ed è stata pubblicata da Newton Compton e realizzata da Paolo Pinto, con la collaborazione di Giuseppe Grasso. Pinto è giornalista, scrittore e traduttore, appassionato di storia e letteratura. È stato curatore e prefatore delle opere di Diderot, Balzac, Flaubert, Dickens, Stevenson, Baudelaire, Poe, Bontempelli e Azeglio. Il suo lavoro di traduzione per Newton Compton sulla serie di *Alla ricerca del tempo perduto* è il primo condotto in Italia sul testo stabilito da Jean-Yves Tadié, pubblicato in Francia da Gallimard nella Biblioteca della Pléiade. A collaborare con lui il docente di Lingua e Letteratura francese Giuseppe Grasso, filologo, traduttore e pubblicista.

RABONI (Mondadori, 1978)	NESSI SOMAINI (Rizzoli, 1981)	PINTO (Newton Compton, 1990)
E come in quel gioco che piace ai giapponesi, di buttare in una ciotola di porcellana piena d'acqua dei pezzettini di carta a tutta prima indefinibili che, non appena immersi , si stirano, assumono contorni [e colori, si differenziano] diventando fiori, case, figure consistenti e riconoscibili...	È come quel gioco in cui i giapponesi si divertono a immergere in un'ampolla di porcellana piena d'acqua pezzettini di carta fino a quel momento indistinti ma che, appena vengono immersi , si distendono, assumono dei contorni , [si colorano, si differenziano], divengono fiori, case, personaggi consistenti e riconoscibili...	E come in quel gioco, che piace ai Giapponesi, che consiste nell'immergere in una ciotola di porcellana piena d'acqua dei pezzetti di carta fino allora indistinti che, appena bagnati si distendono, si rigirano , [si colorano, si differenziano], diventano fiori, case, figure umane consistenti e riconoscibili...

Questa volta, la scelta non richiedeva di individuare una traduzione da riportare verbatim, quanto piuttosto una versione da utilizzare come guida ma a cui apportare, eventualmente, le modifiche necessarie per basarsi anche sulla versione in spagnolo così come appare in *La voz del árbol*. Ho favorito la traduzione di Nessi Somaini per la resa di alcuni termini: per la traduzione di *masa informe* l'aggettivo *indistinti* mi è sembrato il più adatto, in quanto forma una collocazione più ricorrente se associato al termine italiano *massa* rispetto all'*indefinibili* utilizzato da Raboni; per *tomar forma* ho trovato più calzante la resa *assumere dei contorni* piuttosto che il verbo *rigirarsi* utilizzato da Pinto; infine, per *personajes*, ho preferito *personaggi* a *figure* o *figure umane*. Delle tre, dunque, quella a cui mi sono mantenuta più fedele è la traduzione di Nessi Somaini. L'unica modifica apportata è stata sulla traduzione di *al mojarse*, che in Nessi Somaini è tradotto come *appena vengono immersi*. Dato che in Muñoz Puelles non si menziona la ciotola/ampolla piena d'acqua utilizzata da Proust, per chiarire il senso della frase ho ritenuto necessario tradurre la frase con *una volta bagnati*.

Di seguito, l'originale di *La voz del árbol* a confronto con la mia traduzione finale:

...como esos papeles japoneses de los que habla Marcel Proust, que parecen una masa informe pero que, al mojarse, empiezan a estirarse, a tomar forma, y se convierten en flores, en casas, en personajes consistentes y reconocibles.	...come quei pezzettini di carta giapponese di cui parla Marcel Proust, che sembrano ammassi indistinti ma che, una volta bagnati, iniziano a distendersi, ad assumere dei contorni e si trasformano in fiori, in case, in personaggi consistenti e riconoscibili.
--	--

CAPITOLO III
PROPOSTA DI TRADUZIONE

La voce dell'albero

Indice

1. La casa in collina
2. Il pipistrello
3. Il dinosauro
4. La mia famiglia e gli altri animali
5. Mio fratello Lucas
6. L'albero dei libri
7. Orlando
8. Il libro della giungla
9. Ultime letture
10. La voce dell'albero

Era rimasto chiuso per così tanto tempo a leggere
e a scrivere che si era quasi dimenticato le bellezze
della natura, che a giugno possono essere meravigliose.

Orlando, Virginia Woolf

OMISSIS

CAPITOLO IV

COMMENTO ALLA TRADUZIONE

4.1. La traduzione della LIJ

La letteratura per bambini e ragazzi (LIJ²⁵) è un genere letterario che ha acquisito un proprio peso nel mondo editoriale soltanto negli ultimi decenni e che vanta una produzione ricca e variegata (Yuste Frías, 2012: 40). Considerata un campo marginale all'interno dell'editoria, la LIJ ha mantenuto per anni una valenza meramente pedagogica agli occhi della critica letteraria:

los cambios en la actitud hacia la literatura para niños en los programas universitarios de los años 70 y 80 del pasado siglo contribuyeron a reforzar su posición marginal al ser principalmente los departamentos de educación los que le concedían carta de naturaleza como campo de investigación. En este sentido, la literatura para niños despierta interés como instrumento educativo y no tanto como producto literario. Y los premios literarios que la incluyen no hacen más que confirmar este dato; en ellos cobra más valor el pedagógico de la obra que el estrictamente literario (García de Toro, 2017: 127).

Tuttavia, in anni recenti, grazie a un'offerta sempre più ampia, il mercato ha assistito alla comparsa di prodotti letterari rivolti a bambini e ragazzi che hanno riscosso grande successo, rompendo gli schemi secondo i quali, fino ad allora, il merito da riconoscere alla LIJ era puramente quello educativo:

[...] il valore di un libro non [sta] nella sua capacità di formare, quanto piuttosto nel saper divertire, emozionare e istruire raccontando una storia che non deve essere necessariamente edificante. In effetti, se fino a un secolo fa la letteratura per ragazzi era ritenuta essenzialmente "educativa", si può affermare con un certo ottimismo che, al giorno d'oggi, la letteratura per ragazzi abbia raggiunto una sua autonomia, presentando un panorama molto variegato, in cui convivono libri di ogni genere, in grado di fornire modelli senza necessariamente essere "pedagogici". È vero, però, che la letteratura per ragazzi non gode della stessa attenzione della letteratura per adulti (Mambrini, 2010: 244).

Nonostante la LIJ si sia dunque guadagnata, ad oggi, uno spazio maggiore e una miglior considerazione nel panorama editoriale, ciò non toglie che venga ancora ritenuta "literatura menor"

²⁵ Acronimo utilizzato in spagnolo per riferirsi alla *Literatura Infantil y Juvenil*.

(García de Toro, 2017: 126) destinata a una fetta di pubblico ristretta e che devia dalle norme letterarie per quanto riguarda questioni di stile, linguaggio e contenuto.

Alla luce di ciò, è comprensibile che anche la traduzione legata alla LIJ sia stata sottoposta agli stessi pregiudizi e alle stesse restrizioni a cui devono far fronte i libri per ragazzi. L'opinione generale in merito, infatti, è che la traduzione per bambini, in quanto rivolta a un pubblico giovane e inesperto, richieda un linguaggio più semplice e sia dunque un compito relativamente facile per il traduttore. Le questioni che il traduttore si trova a dover considerare, tuttavia, sono le stesse che riguardano la letteratura per adulti e anzi spaziano talvolta fino ad aspetti testuali e paratestuali propri di questo genere. Il ruolo del traduttore, infatti, diventa cruciale nella LIJ poiché comporta il dover mediare non solo fra due lingue, ma anche fra le immagini e fra il bambino e l'adulto (Sezzi, 2009: 198). Per quanto riguarda le illustrazioni, esse costituiscono per il traduttore un elemento da interpretare e tenere in considerazione e dunque fondamentale durante la traduzione:

[...] traducir libros para niños es interpretar tanto lo verbal como lo visual. Al igual que en cualquier diálogo, la interacción entre palabras e imágenes es una construcción en la mente del lector. Al leer un libro ilustrado, un lector participa en un diálogo entre sí mismo y la historia que cuenta el autor y el ilustrador con palabras e imágenes. Durante la lectura, el lector visualiza una idea de una escena, los personajes y todo el escenario de la historia, como ocurre en el teatro o en el cine (Oittinen, 2005: 122).

Le illustrazioni hanno dunque il potere “o bien de intensificar el mensaje a base de repetir lo que ya se ha dicho con palabras o bien añadir algo al mensaje, algo que las palabras no dicen. En ambas situaciones, los traductores aspiran a crear un conjunto verosímil en la lengua meta” (*ibid.*: 128). Per questo motivo, quando si tratta di tradurre un testo per bambini, il traduttore ha il compito di assicurarsi che il testo di arrivo comunichi bene con le immagini.

Il traduttore si trova inoltre a dover tener conto dell'esigenze di un pubblico “bicefalo” e a tentare di soddisfarne entrambi i poli allo stesso tempo:

Que los textos sean en apariencia sencillos no implica necesariamente que el proceso de traducción se convierta en una operación sencilla. La traducción de literatura para niños es una actividad poliédrica y condicionada, como lo son otros tipos de traducción, o más si cabe. Y entre sus condicionantes, la audiencia es sin duda el más importante, una audiencia que [...] se caracteriza por su bicefalia. Es una literatura con doble destinatario: por una parte se dirige a los niños, quienes buscan entretenimiento y posiblemente también ser informados, y por otra parte, a los adultos, que son quienes facilitan los textos a los niños, y cuyos gustos y expectativas literarias difieren generalmente de las de los primeros (García de Toro, 2017: 126).

In particolare, la sfida più grande a cui il traduttore deve far fronte, davanti a un testo per piccoli lettori, è data dalla cosiddetta “asimmetria” che si crea quando l’autore adulto scrive “per un lettore implicito bambino, basandosi su presupposti culturali, propensioni, conoscenze e registro a suo avviso adeguati per il destinatario” (Mambrini, 2010: 245) e che si rifà a un’immagine dell’infanzia che è propria dell’autore:

Child image is a very complex issue: on the one hand, it is something unique, based on each individual’s personal history; on the other hand, it is something collectivized in all society. Anything we create for children reflects our views on being a child. It shows our respect or disrespect for childhood as an important stage of life, the basis for an adult future. Children’s culture has also always reflected all of society, adult images of childhood, the way children themselves experience childhood and the way adults remember it (Oittinen, 2006: 41).

Questi preconcetti sul pubblico infantile sono solitamente condivisi anche dal traduttore, che si trova a operare in base alla strategia che ritiene più adatta a soddisfare il lettore bambino, o meglio l’idea di lettore bambino che ha in mente. Spesso ciò comporta che chi traduce si senta in dovere di facilitare la lettura a un destinatario ritenuto “sprovvisto degli strumenti culturali [...] che gli permetterebbero di comprendere i riferimenti appartenenti a un’altra cultura e a un altro contesto geografico/sociale” (Mambrini, 2010: 249). Di conseguenza, il traduttore si convince di dover “intervenir y manipular el texto, en la mayoría de ocasiones simplificándolo, para adecuarlo a lo que consideran apropiado a sus capacidades, a su comprensión lectora, a su bagaje cultural, o a lo que las normas sociales aconsejan” (García de Toro, 2017: 124).

Negli ultimi anni, tuttavia, l’ambito della traduttologia ha assistito a un allontanamento rispetto a questa tendenza all’adattamento, che talvolta sfiora la censura vera e propria. Numerosi traduttori, infatti, hanno iniziato a propendere per strategie che conservino gli aspetti socio-culturali più interessanti del testo originale:

[...] l’autentica sfida è quella di far viaggiare, non il testo, ma il lettore e la sua lingua nel paese d’origine. Il problema dell’adattamento e del cambiamento diventa problematico, quando sconfina in un atteggiamento di censura e chiusura nei confronti della diversità dell’originale rispetto alla cultura di arrivo. [...] lasciare zone d’ombra o misteriose, qualcosa di “strano” o insoluto, è a volte uno stimolo per il ragazzo, il quale dovrà cercare da sé una risposta, e coltivare la propria immaginazione (Mambrini, 2010: 250).

Ciò non significa che il traduttore non si trovi costretto a ricorrere ad alcune misure di adattamento del testo laddove si dimostri realmente necessario. Al contempo, tuttavia, la sua strategia traduttiva deve propendere verso soluzioni che offrano al lettore bambino la possibilità di fare nuove scoperte:

No podemos defraudar [el niño] ni ir en contra de sus expectativas, dejando en el nuevo texto referencias que él no entiende, lo cual no quiere decir que non ampliemos sus horizontes y sus conocimientos de esas otras realidades, esas otras costumbres y otros mundos (Pascua Febles, 2002: 101).

Al traduttore spetta dunque il compito di produrre un testo che sia accessibile ai giovani lettori, ma senza adoperare una strategia di adattamento immotivata ed eccessiva con il solo scopo di annullare ogni riferimento socio-culturale estraneo a quello del pubblico di arrivo per mettere a proprio agio il lettore. Il traduttore, anzi, deve sentirsi libero di giocare con la creatività e con la lingua sotto i più vari aspetti, che si tratti di sintassi, toponimi e antroponimi, espressioni idiomatiche o figure retoriche, “di aprire il più possibile alle differenze e trasgressioni [...] e soprattutto di opporsi al rischio di omologazione e livellamento linguistico e culturale” (Mambrini, 2010: 254). Come afferma lo stesso Muñoz Puelles (2014: 62), anch’egli esperto traduttore, i bambini sono molto più svegli di quanto si creda e “[no] hay que darles todo masticado”. Lo sforzo richiesto al traduttore è quello di abbandonare le strategie traduttive paternalistiche di cui spesso si macchia e fare un salto nel passato in favore del giovane pubblico, tentare di “zambullirse en el mundo carnavalístico infantil y reexperimentarlo” e “alcanzar el reino de los niños, acercarse a los que están a su alrededor, al niño que llevan dentro” (Oittinen, 2005: 176). Il traduttore deve imparare, in breve, a far sì che “ese niño aparezca de nuevo, desde el interior” (Muñoz Puelles, 2014: 117) e a guardare il testo con gli occhi di chi scopre il mondo per la prima volta.

4.2. Metodologia di traduzione di *La voz del árbol*

La scelta di dedicare la mia tesi di laurea alla traduzione editoriale dallo spagnolo all’italiano è stata dettata dalla passione per la traduzione letteraria che ho maturato nel corso dei miei cinque anni di studio, in particolare per quella infantile, che offre tante sfide ma anche tante soddisfazioni. Inoltre, ho sempre trovato la traduzione editoriale di opere in spagnolo particolarmente stimolante, ancor più nell’ambito della letteratura per ragazzi, che ho avuto occasione di affrontare più volte tanto in triennale quanto in magistrale. Sono venuta a conoscenza del romanzo *La voz del árbol* grazie alla mia relatrice, che mi ha proposto una serie di titoli fra i quali scegliere. Già da una prima descrizione, l’opera di Vicente Muñoz Puelles mi ha colpita subito tanto per la somiglianza che ho intuito con uno dei libri più importanti della mia infanzia, *Matilde* di Roald Dahl, quanto per l’aspetto intertestuale comunicati dalla relatrice, che lo mette in relazione con alcuni classici della letteratura internazionale. Una volta letto, il romanzo ha confermato le mie previsioni e ha persino superato le

mie aspettative per quanto riguarda i temi trattati e lo stile autoriale, sul confine tra la letteratura per bambini e quella per adulti.

Già dalla prima lettura, pur concentrandomi sulla storia, il mio occhio da traduttrice ha iniziato a individuare le espressioni sconosciute e le possibili problematiche traduttive fin da subito evidenti e che avrebbero richiesto attenzioni particolari durante il processo di traduzione. Ho dunque evidenziato le questioni più spinose e preso appunti su possibili soluzioni sorte sul momento. Con una rilettura analitica ed esaustiva, ho approfondito tali questioni e ne ho individuate altre, che ho poi catalogato e in parte sviscerato ideando soluzioni provvisorie. Una volta certa di aver compreso il testo a livello di trama, significato e temi affrontati e di avere una consapevolezza adeguata degli aspetti linguistici e stilistici del romanzo, ho proceduto con la prima bozza della traduzione.

Ho tradotto l'opera un capitolo per volta, avvalendomi dell'aiuto di dizionari cartacei e online, forum linguistici e strumenti vari di ricerca per le indagini in merito agli elementi culturali da approfondire. Al termine di ogni capitolo, ho svolto una revisione preliminare, a cui ho aggiunto note a margine e sottolineature con commenti rivolti a me o alla relatrice laddove ritenessi necessario concentrare la mia attenzione o chiedere consiglio. Ho ripetuto questo procedimento per tutti e dieci i capitoli e, una volta terminata la traduzione, ho svolto due revisioni complete per correggere o modificare le parti della traduzione iniziale di cui non ero soddisfatta. A quel punto, ho inviato il mio lavoro alla relatrice, che con i suoi preziosi consigli mi ha aiutata a riflettere sulle scelte traduttive adottate, correggere refusi e in generale apportare migliorie alla mia traduzione di *La voz del árbol*. Un'ulteriore revisione e una nuova rilettura alla luce dei suoi suggerimenti mi hanno quindi permesso di riflettere ulteriormente sul mio lavoro e mi hanno condotta alla versione finale della proposta di traduzione, riportata nel capitolo III della presente tesi.

4.3. Problemi e strategie di traduzione

Nel corso della traduzione, varie problematiche hanno richiesto riflessioni mirate e l'adozione di strategie appropriate. Nei paragrafi seguenti, verranno presi in esame gli elementi che hanno richiesto una cura particolare e dunque più interessanti dal punto di vista traduttivo, ovvero il titolo, toponimi e antroponimi, il lessico, la sintassi, i tempi verbali, le figure retoriche, le espressioni idiomatiche e i modi di dire, il linguaggio informale, l'intertestualità e gli aspetti grafici del testo.

4.3.1. Il titolo

Come già anticipato (§1.2.1.), il titolo è un elemento peritestuale di fortissimo impatto all'interno di un'opera letteraria. Nell'ambito della letteratura infantile, considerato il ruolo fondamentale del paratesto, il titolo acquisisce di conseguenza un'importanza ancor maggiore, sia come stimolo per l'acquirente (adulto o bambino), sia come elemento che “focaliza claramente la atención del público en los dos ejes fundamentales de la obra” (Lluch, 2003: 135).

Essendo quindi una parte integrante della strategia commerciale che circonda un libro, la scelta del titolo spetta solitamente alla casa editrice e non dipende necessariamente dall'autore né tantomeno dal traduttore. Ciononostante, ho deciso di proporre ugualmente una traduzione del titolo dell'opera di Vicente Muñoz Puelles, che ne rispetti gli elementi letterali e metaforici analizzati in precedenza (§1.2.1.), i quali rendono il titolo originale *La voz del árbol* così suggestivo. È per questa ragione che ho preferito optare per una traduzione letterale e proporre *La voce dell'albero* come titolo della versione italiana. In questo modo, si mantiene la focalizzazione dell'originale sull'enigmatica voce dell'albero che circonda di mistero la storia di Virginia e in più, con l'uso degli articoli determinativi, si lascia intuire la familiarità che la protagonista sviluppa con tale voce e la sua importanza all'interno della trama. Un'altra soluzione potrebbe essere *La casa sull'albero*, sicuramente attrattiva per l'immaginario di un giovane lettore.

4.3.2. Toponimi e antroponimi

La traduzione di toponimi e antroponimi all'interno del romanzo è quella per cui ho maggiormente dibattuto con me stessa e per la quale ho considerato varie strategie. Ho fatto riferimento, per l'esattezza, ai concetti di *domestication* (addomesticamento) e *foreignization* (estraniamento), che sono stati a lungo tra i temi più discussi nei *Translation Studies* a livello internazionale. Diversi studiosi hanno concentrato le loro ricerche e i loro saggi sulla questione, approfondendo all'argomento e prendendo parte a un dibattito che ancora oggi tiene banco tra traduttori e teorici della traduzione. Si tratta di due strategie contrastanti di traduzione introdotte per la prima volta da studiosi come il filosofo tedesco Friedrich Schleiermacher e il traduttore francese Antoine Berman e poi approfondite, esaminate ed etichettate dal teorico e storico della traduzione americano Lawrence Venuti. Tuttavia, la natura dicotomica di queste strategie fu espressa al meglio da Foucault (1969: 30):

two kinds of translations exist; they do not have the same function or the same nature. In one, something (meaning, aesthetic value) must remain identical, and it is given passage into another language; these translations are good when they go "from like to same" [...] And then there are translations that hurl one language against another [...] taking the original text for a projectile and treating the translating language like a target (in Berman, 2000: 285).

Anche se il filosofo francese non parlava di estraniamento e addomesticamento nei termini che abbiamo conosciuto solo in seguito, ha nondimeno fornito un'idea di ciò che questi approcci comportano: rispettare il testo originale e creare una traduzione che ne rifletta il contenuto e gli elementi culturali, o cambiarlo in modo da adattarlo alle convenzioni e ai costumi della cultura d'arrivo. Berman (2000) si dichiara a favore dell'approccio estraniante, affermando che la traduzione dovrebbe essere sia un "trial of the foreign" che un "trial for the foreign" (*ibid.*: 284-285) e che dovrebbe accentuare le peculiarità di un testo e rivelarne le caratteristiche originali più intime.

In *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995), Lawrence Venuti analizza le complessità della traduzione e vantaggi e svantaggi dei diversi approcci che i traduttori possono scegliere di adottare di fronte a un testo. Seguendo le orme di Berman, Venuti (1995: 20) identifica la terminologia che oggi è familiare a chi si occupa di traduzione: l'addomesticamento, "an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home", e l'estraniamento, "an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad". Tenendo presente che la traduzione è un processo di per sé violento, poiché comporta inevitabilmente un'alterazione del testo di partenza, Venuti riconosce due possibili percorsi per il traduttore: o lasciare lo scrittore in pace, per quanto possibile, e muovere il lettore verso di lui; o lasciare il lettore in pace, e muovere lo scrittore verso di lui (*ibid.*). Venuti argomenta a favore della traduzione estraniante, una posizione che oggi è condivisa da molti traduttori, ma che all'epoca era considerata anticonvenzionale. L'addomesticamento era infatti la strategia traduttiva favorita da molti, come metodo con il quale favorire la fluidità e la naturalezza dell'espressione, ma che ha come risultato quello di ingannare il lettore "by producing the effect of transparency, the illusion that this is not a translation, but the foreign text, in fact, the living thoughts of the foreign author" (*ibid.*: 61). Il traduttore sceglie di celarsi e diventare invisibile e ogni elemento estraneo viene quindi liquidato in favore di un'etica dell'uniformità che permette al testo di raggiungere un pubblico più ampio e di conformarsi ai costumi, ai canoni e ai valori della cultura di arrivo.

Nel caso della LIJ, inoltre, questa stessa tendenza all’addomesticamento si rifà a una “actitud paternalista en el traductor” (Lorenzo, 2017: 42), mentre se si sceglie di optare per una traduzione estraniante il risultato ottenuto “llamará la atención sobre los aspectos culturales: mostrará/enseñará qué es diferente y qué compartido entre la cultura del lector y lo que aparece en la historia” (García de Toro, 2017: 128). Tenendo conto del fatto che un certo livello di adattamento è inevitabile, la traduzione estraniante ha in tal senso acquisito una popolarità crescente, in quanto strategia che preserva l’identità e la diversità culturale e come opportunità per i traduttori di sensibilizzare e allargare le vedute di chi legge su ciò che si trova oltre i limiti della loro consapevolezza:

Traducendo libri da altre lingue si traducono altre culture, si evidenziano differenze che, nella prospettiva del lettore in crescita, dalla prima infanzia all’adolescenza, possono svolgere un ruolo di apertura verso la multiculturalità, la conoscenza e la curiosità verso l’altro, verso un mondo fatto di pluralità (Mambrini, 2010: 243).

Per la traduzione di *La voz del árbol*, dunque, nonostante io stessa fossi propensa inizialmente ad adoperare una strategia addomesticante e a optare per una resa di toponimi e antroponomi conforme alla cultura italiana, soprattutto per favorire una maggiore identificazione da parte del lettore, ho preferito, dopo un’attenta riflessione, adottare una strategia estraniante, che mantenesse il testo fedele all’originale e ne conservasse i sapori, memore anche del fatto che io stessa, da bambina, rimanevo affascinata dalle storie ambientate in luoghi nuovi e fino ad allora sconosciuti.

Inoltre, i riferimenti culturali del romanzo sono limitati e il rischio di estraniare il giovane lettore è davvero minimo. Pertanto, nella traduzione, ho deciso di mantenere invariati i toponimi che associano la storia alla Spagna:

Mamá había nacido en Rusia, de madre rusa y padre español . (p.30)	La mamma era nata in Russia, da madre russa e padre spagnolo .
[...] nos visitó un fotógrafo de Madrid ... (p.54)	[...] ci fece visita un fotografo di Madrid ...
En Rusia, los niños aprenden a leer más tarde que aquí, en España . (p.58)	In Russia, i bambini imparano a leggere molto più tardi che da noi, in Spagna .

In maniera analoga, gli antroponomi associati ai personaggi umani della storia sono stati riportati come appaiono nel testo originale: *Virginia*, *Lucas*, *Jorge* e *Gerardo*. L’unico dubbio è legato alla difficoltà di lettura del nome *Jorge*, che eventualmente potrebbe essere sostituito con un più comune *Pablo* o *Pedro*. Per i personaggi di *papá* e *mamá* sono stati utilizzati gli equivalenti italiani *papà* e *mamma*, anche se a mamma è stato associato l’articolo determinativo *la* per una questione di scorrevolezza e naturalezza:

Mamá se enfadó mucho, y todos sentimos como si nos hubiera estafado. Era papá y creíamos todo lo que decía, pero nos había contado una mentira. (p.27)	La mamma si arrabbiò tantissimo e ci sentimmo come imbrogliati. Papà era papà e credevamo a tutto quello che ci diceva, eppure ci aveva raccontato una bugia.
--	--

Anche la maggior parte dei nomi dei personaggi animali del romanzo non hanno subito variazioni. La rana *Renée*, il pipistrello *Vampi*, il cane *Laika* e il corvo *Grip* hanno tutti conservato il loro nome originale, in quanto detengono lo stesso potere evocativo in italiano: come in spagnolo, *Renée* somiglia per assonanza alla parola *rana*, *Vampi* ricorda la parola *vampiro* che spesso si associa al pipistrello e *Laika* e *Grip* sono i nomi con cui conosciamo in Italia la prima cagnolina lanciata nello spazio e il corvo appartenuto a Dickens.

Tuttavia, in tre casi, i nomi degli animali sono stati sottoposti ad alcune modifiche ritenute opportune. Nel caso dei gatti, infatti, Muñoz Puelles utilizza nomi che evocano quelli di una figura storica. Nel caso di *Platón*, infatti, il riferimento è chiaramente al filosofo greco Platone, mentre il gatto *Ramsés* porta il nome adottato nell'Antico Egitto da più di un faraone. Per questa ragione, in questo caso, l'adattamento è stato necessario a chiarire i rimandi culturali al pubblico italiano:

Ramsés	Ramses
Platón	Platone

Il caso più interessante nella traduzione dei nomi è stato quello del furetto *Hugo*, che ha richiesto uno sforzo particolare e mi ha permesso di giocare con la fantasia e la creatività nel cercare di mantenere lo stesso gioco di parole che si produce nell'originale:

Luego, y por un tiempo, ¡ay!, demasiado corto, tuvimos un hurón , Hugo . Hugo el hugón , lo llamaba Jorge, que de pequeño tenía dificultad para pronunciar la letra erre. (p.44)	Dopo di lei, per un periodo ahimè troppo corto, abbiamo avuto un furetto , Fulvio . Fulvio il fuletto , lo chiamava Jorge, che da piccolo faceva fatica a pronunciare la lettera erre.
--	--

Nel romanzo, infatti, uno dei gemelli, Jorge, soffre di un difetto di pronuncia in tenera età, il quale gli impedisce di pronunciare correttamente le parole che contengono la lettera erre. In spagnolo, quindi, mentre non ha problemi nel pronunciare il nome dell'animale, *Hugo*, sbaglia a pronunciarne la specie e trasforma la parola *hurón* in *hugón*. Nella traduzione italiana, ho potuto ricalcare la struttura di questo gioco di parole in maniera molto simile: come *hurón* diventa *hugón*, così *furetto* diventa *fuletto*, in luce del fatto che molti bambini, nei primi anni di vita, faticano a pronunciare la

lettera erre e la trasformano in elle. Di conseguenza, il nome *Hugo* diventa *Fulvio*, in modo che, nell'italiano come nello spagnolo, si mantenga la stessa allitterazione e le prime lettere del nome proprio dell'animale rispecchino la storpiatura del nome della specie (**H**ugo el **h**ugón → **F**ulvio il **f**uletto).

Una questione che ha a che fare con i sostantivi utilizzati in relazione ai personaggi è la trasposizione della parola *perra*, la cui traduzione letterale in italiano non si presta al tono di un libro per bambini. In italiano, infatti, il termine *cagna* ha un'accezione spregiativa e viene utilizzata solitamente in contesti scurrili. Sebbene questa accezione possa forse sfuggire al lettore bambino, di certo salterebbe all'occhio di quello adulto e in generale, in molti romanzi in lingua italiana, si preferisce fare riferimento agli esemplari di cane femmina utilizzando il termine *cagnolina*. È questa la traduzione che ho scelto di utilizzare quando nella storia si parla di Laika, la prima cagnolina lanciata nello spazio:

-Laika- empezaba mamá- era una perra corriente, pequeña, de pelo corto , que andaba suelta por las calles de Moscú. [...] Pero la gente del programa espacial andaba buscando una perra así, corriente, pequeña, de pelo corto , para entrenarla y enviarla al espacio. (p.33)	“Laika” esordiva la mamma “era una cagnolina meticcia, piccola, con il pelo corto , che vagava libera per le strade di Mosca. [...] Ma quelli del programma spaziale stavano cercando stavano cercando una cagnolina così, meticcia, piccola, con il pelo corto , per addestrarla e spedirla nello spazio.
--	--

Lo stesso, tuttavia, non è stato possibile quando in *La voz del árbol* si fa riferimento al cane di famiglia, in quanto viene specificato dall'autore che l'altra Laika è una “hembra de pastor aleman” che è “demasiado grande y pesa demasiado” (p.16), “unos veinticinco kilos” (p.71). Trattandosi di un cane di grossa taglia, quindi, ho deciso di utilizzare un accrescitivo della parola *cane* laddove fosse opportuno, ovvero *cagnona*. In altre parti del testo, tuttavia, ho preferito sostituire ogni riferimento a *perra* con il nome proprio del cane o per mezzo di un pronome:

CUANDO YO ERA niña, papá sacaba de paseo a nuestra perra Laika. (p.9)	QUAND'ERO piccola, papà portava a spasso la nostra cagnona Laika.
Antes de que se lo dijera, la perra ya estaba dispuesta, impaciente, con los músculos tensos. (p.11)	Prima ancora che papà aprisse bocca, lei era già pronta, smaniosa, coi muscoli tesi.
La perra fue tras él y yo los seguí. (p.16)	Laika si lanciò all'inseguimento e io con loro.
La perra también se detuvo. (p.17)	Anche Laika si fermò di colpo.

Come riflessione a margine della traduzione di *perra* in italiano, mi sembra comunque interessante sottolineare come questa difficoltà segnalata riveli un certo maschilismo insito nella lingua a proposito dell'uso dei nomi degli animali. Infatti, se si fosse trattato della traduzione del maschile *perro* non ci sarebbe stato nessun problema e avremmo senza remore impiegato *cane*. Proprio per far sensibilizzare i giovani lettori su questo aspetto legato all'uso della lingua, la casa editrice NubeOcho ha pubblicato, nel 2020, un libro illustrato dal titolo *La perra, la cerda, la zorra y la loba*, scritto da Luis Amavisca che rivendica l'uso del sostantivo femminile di animali come, appunto, la *perra*, la *cerda*, la *zorra* e la *loba* a cui, normalmente, si associa un concetto negativo. Questo ha fatto sì che dai racconti per bambini questi animali femmina siano scomparsi, al contrario del *perro*, del *cerdo*, del *lobo* e del *zorro*, spesso protagonisti della letteratura per l'infanzia.

Infine, sempre in relazione alla terminologia utilizzata in riferimento ai personaggi, il termine *polluelo*, associato al corvo Grip e che solitamente indica un *pulcino*, è stato sostituito dalla parola *uccellino*. Sebbene, infatti, non sia scorretto riferirsi a un uccello appena nato come *pulcino*, nell'immaginario collettivo, soprattutto del lettore bambino, questo termine suggerisce che si tratti di un cucciolo di gallina e non, come nel caso di Grip, di un piccolo corvo appena nato.

4.3.3. Il lessico

A livello lessicale, è interessante innanzitutto analizzare la traduzione dei campi semantici che costituiscono i pochi casi di linguaggio specifico presenti in *La voz del árbol*. L'esempio più lampante è il lessico legato al mondo della navigazione, utilizzato perlopiù dal padre di Virginia:

Desde mi habitación, cuando no había bruma, se veía la línea del mar a lo lejos, y el jardín entero parecía un barco erizado de mástiles , con su proa y su punte de mando , a punto de deslizarse colina abajo y de surcar el valle, rumbo a la costa . A papá le gustaba emplear términos marineros . Había navegado poco, pero sentía predilección por las narraciones que transcurrían en el mar o en las islas . En muchas de sus historias aparecía un viaje en barco o un naufugio ... (p.10)	Dalla mia stanza, nei giorni in cui non c'era la nebbia, vedevo la linea del mare in lontananza e il giardino sembrava una barca disseminata di alberi , con la prua e il ponte di comando , sul punto di scivolare lungo la collina e solcare la valle, in rotta verso la costa . A papà piaceva utilizzare i termini marinareschi . Aveva navigato poco, ma aveva un debole per le storie ambientate in mare o su un' isola . Molte delle sue storie parlavano di un viaggio in barca o un naufugio ...
- Deja que te ponga la amarra – le decía a Laika, mientras enganchaba la correa al collar. (p.11)	“Fatti mettere l' ormeggio ” diceva a Laika, agganciandole il guinzaglio al collare.
- A barlovento -exclamaba de pronto, como si los tres, Laika, él y yo, navegáramos a bordo	“A babordo! ” esclamava all'improvviso, come se tutti e tre, Laika, papà e io, stessimo

de un velero , y torcíamos hacia la izquierda, con el viento de cara. En realidad era el único rumbo posible si queríamos dar un buen paseo, porque cuando marchábamos a sotavento , esto es, en la dirección contraria, tardábamos muy poco en llegar a una plazoleta vallada por todas partes, y teníamos que volver. (p.11)	navigando a bordo di un veliero , e quindi viravamo a sinistra, col vento in faccia. In realtà, era l'unica rotta possibile se volevamo fare una bella passeggiata, perché quando camminavamo verso tribordo , cioè nella direzione opposta, raggiungevamo nel giro di poco una piazzola completamente recintata e dovevamo tornare indietro.
- A fondear tocan . ¿Te gustó la travesía ? – me preguntó papá, como si hubiéramos dado un paseo en barca . (p.23)	“ È arrivato in momento di ormeggiare . Ti è piaciuta la traversata ?” mi domandò papà, come se avessimo fatto un giro in barca .
La que yo recuerdo tenía la forma de la cabina de mando de un barco , y una escalerilla que podía retirarse para hacerla completamente inaccesible. (p.71)	Quella che ricordo io era fatta come una cabina di comando di una nave e c'era una scaletta che si poteva ritirare per renderla completamente inaccessibile.
Yo necesitaba contar historias y ella las evitaba, como un timonel que sortea los arrecifes . (p.75-76)	Io avevo bisogno di raccontare storie e lei le evitava, come un timoniere che schiva gli scogli .
Cuando encontraba una, cogía una silla y se sentaba a ver cómo tendía sus líneas de amarre y tejía sus espirales de seda. (p.115)	Quando ne trovava uno, prendeva una sedia e si sedeva a guardarlo tendere le sue linee di ormeggio e intessere le sue spirali di seta.

In linea di massima, non è stato complicato trovare le traduzioni corrispondenti in italiano poiché, seppure specifiche del campo semantico, si tratta di termini piuttosto comuni, noti anche ai bambini. Per alcuni termini, tuttavia, è stata necessaria una riflessione più approfondita. Il primo esempio è quello della traduzione di *mástil*, che in spagnolo indica ciascuno dei pali verticali impiegati per il sostegno delle vele in un'imbarcazione. Questi, in italiano, sono conosciuti come *alberi* e più comunemente, con riferimento alla navigazione, è conosciuta l'espressione *albero maestro*, che indica l'albero maggiore delle navi a vela. Per chiarire che il termine *albero* viene usato nella sua accezione nautica e non botanica, dato che nel testo di partenza si parla poco prima degli alberi che crescono nel giardino di casa, il mio primo istinto era stato quello di utilizzare proprio l'espressione *albero maestro*. Tuttavia, il fatto che *mástil* venga impiegato al plurale non ha reso possibile questa traduzione, in quanto è scorretto attribuire più di un albero maestro a un'imbarcazione. L'unica soluzione, dunque, è stata quella di utilizzare la traduzione corrispondente *alberi* e confidare nel fatto che il lettore, dal contesto, possa comprendere che, all'interno della similitudine in corso, gli alberi di cui si parla sono, appunto, quelli di una nave.

Una seconda questione interessante è quella posta dalla traduzione delle espressioni *barlovento* e *sotavento*. Il corrispettivo più esatto, in italiano, sarebbe dato dai termini *sopravvento* e

sottovento, ma queste rese, in corso di traduzione, non sembravano detenere la carica espressiva necessaria, poiché in italiano non evocano a sufficienza il mondo della navigazione e rischiano anzi di creare rimandi ad altri significati, specialmente all'uso di *sopravvento* come sostantivo e all'espressione *prendere il sopravvento*. Pertanto, ho cercato delle espressioni sostitutive appropriate, che appartenessero al gergo marinaresco e convogliassero un significato simile. Dal testo, desumiamo che la direzione *barlovento* corrisponde al sentiero a sinistra della casa, mentre il termine *sotavento* indica la direzione opposta e, dunque, il percorso a destra. Per questo motivo, per la mia traduzione, ho selezionato le due espressioni che in gergo nautico corrispondono al lato sinistro e al lato destro della nave, *babordo* e *tribordo*, le quali vengono spesso utilizzate per dare indicazioni sulla rotta di un'imbarcazione, proprio come succede con *barlovento* e *sotavento*. Al lettore, soprattutto al lettore bambino, risulteranno sicuramente più familiari, considerato che si tratta di una terminologia che ricorre spesso in libri, film e cartoni animati ambientati in mare.

L'altro campo semantico che ha richiesto particolari attenzioni e ricerche è quello legato alla flora, la fauna e gli spazi aperti. Per quanto riguarda le piante, i termini specifici sono pochi e si riferiscono tutti a diversi tipi di albero: *algarrobo* diventa così *carrubo*, *almendro* è il *mandorlo*, *roble* la *quercia*, *nogal* il *noce* e *arce* l'*acero*. Appaiono invece numerosi termini legati al regno animale, la maggior parte dei quali non ha richiesto ricerche particolari in quanto specie comuni. Gli unici ad aver richiesto un'indagine approfondita sono stati: *abejarucos de alas doradas*>*gruccioni dalle ali dorate*; *lagartos ocelados*>*lucertole ocellate*; *estorninos*>*storni*; *tórtola*>*tortora*; *martas*>*martore*; *armiños*>*ermellini*; *serpientes de mar*>*serpenti di mare*. A questi si aggiungono i vari esemplari di dinosauro citati: *Parasaurolophus*, *Stegosaurus*, *Allosaurus*, e *Plesiosaurus*, mantenuti nella loro forma latina, mentre *iguanodontes* e *pterodáctilos* in italiano sono rispettivamente *iguanodonti* e *pterodattili*.

Vi sono inoltre due aggettivi specifici, riferiti a caratteristiche fisiche degli animali, che tuttavia non hanno un corrispondente diretto in italiano e hanno richiesto l'uso di una perifrasi esplicativa:

Hugo [...] aporreaba la jaula con sus patitas almohadilladas y había que sacarlo. (p.46)	Fulvio [...] picchiava sulla gabbia con i cuscineti delle sue zampette e bisognava farlo uscire.
[...] en el pino de enfrente vi una ardilla roja, de orejas pinceladas ... (p.74)	[...] sul pino di fronte scorsi uno scoiattolo rosso, con le tipiche orecchie ornate di ciuffetti di pelo ...

Per gli spazi aperti, alcuni termini di difficile traduzione hanno richiesto una riflessione attenta:

Seguíamos la calle sin asfaltar hasta una explanada pedregosa y luego tomábamos un sendero flanqueado de arbustos más o menos frondosos, que discurría junto a un roquedal y desembocaba en un camino de cabras . (p.11)	Seguivamo la strada sterrata fino a una piana sassosa e poi imboccavamo un sentiero fiancheggiato da arbusti più o meno rigogliosi, che si snodava lungo una zona rocciosa e sfociava in una mulattiera .
--	---

Mentre le soluzioni *strada sterrata* e *piana sassosa* sono traduzioni sorte in modo piuttosto spontaneo, in quanto riproducono fedelmente il significato originale in modo quasi totalmente letterale, la parola *roquedal* non ha un equivalente esatto in italiano ed è stata tradotta per mezzo della perifrasi *zona rocciosa*. Tuttavia, l'espressione più ostica è decisamente *camino de cabras*, che mi è costata una lunga riflessione e varie ricerche. Secondo vari dizionari, viene usata per indicare un sentiero di montagna stretto e accidentato riservato alle capre o ad altro bestiame diretto verso il pascolo. Il dizionario Treccani ammette l'esistenza di un termine simile, *caprareccia*,²⁶ che tuttavia è d'uso regionale e poco comune. Di conseguenza ho deciso di optare per la parola *mulattiera*, che in italiano indica una strada di montagna tracciata per il passaggio di muli o altre bestie da soma e che dunque mantiene molte delle sfumature dell'espressione spagnola, richiamando però il passaggio di muli piuttosto che di capre.

Infine, mi sono dovuta scontrare con alcuni termini che singolarmente si sono rivelati spinosi e hanno richiesto l'impiego di strategie diverse. Il primo è *placa térmica*, termine che ha un equivalente italiano pressoché identico, *placca termica*. Esso, tuttavia, risulta eccessivamente tecnico per un libro per bambini in italiano, in quanto desueto persino per un adulto. Per ovviare a questo problema, ho scelto di utilizzare un termine più familiare come *stufetta*, ma per fedeltà al testo originale il concetto è stato mantenuto generico con l'aggiunta di *una specie di*, che lascia intendere che non si tratta esattamente di una stufetta vera e propria:

[...] le añadiría una placa térmica para que estuviese caliente en invierno. (p.46)	[...] aggiunse anche una casetta di cartone foderata di stoffa e una specie di stufetta per tenerlo al caldo d'inverno.
--	--

²⁶ Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/caprareccia/>

Il secondo è stata la parola *colegio*, che nella sua traduzione integrale *scuole medie* rischiava di appesantire la sintassi del testo. Per questo, è stato tradotto con un più generico *scuola* nelle frasi seguenti:

Una tarde, al volver del colegio , papá nos contó que por la mañana había hecho tan buen tiempo que había decidido sacar al murciélago del sótano y liberarlo. (p.26)	Un pomeriggio, tornati da scuola , papà ci raccontò che quella mattina c'era stato un tempo così bello che aveva deciso di far uscire il pipistrello dalla cantina e liberarlo.
A veces nos hablaba de un niño, compañero suyo del colegio , que solía ir a patinar al río congelado, y que una tarde había desaparecido. (p.32)	A volte ci parlava di un bambino, un suo compagno di scuola , che andava spesso a pattinare sul fiume gelato e che un pomeriggio era sparito.
Aunque tomaba la salida tarde, porque hasta en eso solía distraerse, siempre llegaba el primero en las competiciones de natación del colegio . (p.56)	Anche se partiva in ritardo, perché pure in quello era distratto, arrivava sempre primo alle gare di nuoto a scuola .
Otro día papá nos contó, muy enfadado, que una profesora del colegio donde estudiábamos había telefoneado para preguntarle por qué le había dado a Lucas, para leer, <i>El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde</i> . (p.60-62)	Un'altra volta, papà ci raccontò, arrabbiatissimo, che una professoressa della scuola in cui studiavamo aveva telefonato per chiedergli perché avesse fatto leggere a Lucas <i>Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde</i> .

La questione lessicale che ha richiesto più ricerche è quella della parola *requiebro*, che a prima vista non sono stata in grado di decifrare. La definizione di *requiebro* che ho reperito da vari dizionari si traduce con *lusinghe* o *galanterie*, ma questa accezione non aveva alcun senso nel contesto. Dopo lunghi tentativi in cerca di possibili altri significati, ho immaginato che la parola *requiebro* fosse un rafforzativo della parola *quiebro* per mezzo del prefisso *re-* e che il termine si riferisse quindi a un movimento del corpo che corrisponde a una torsione del busto. Avendo l'opportunità di mettermi in contatto con Muñoz Puelles, ne ho approfittato per chiedere conferma della mia interpretazione. Come si può leggere nell'intervista riportata nel primo capitolo dell'elaborato (§1.1.2.), l'autore ha ammesso che si tratta di un refuso che non era ancora stato notato e che il termine corretto sarebbe stato appunto *quiebro*, a indicare un movimento "en zigzag, hacia delante pero también de lado a lado". Dato che questo movimento è associato ad animali quali lepri e conigli, famosi per i loro salti, ho deciso di utilizzare la parola *balzi*:

[...] los conejos y las liebres, que saltaban al paso de Laika y jugaban a esquivarla con sus requiebro s... (p.12)	[...] i conigli e le lepri, che saltellavano stando al passo di Laika e giocavano a schivarla con i loro balzi ...
--	---

4.3.4. La sintassi

In linea di massima, la struttura delle frasi all'interno del romanzo non ha richiesto cambiamenti significativi, in quando l'autore fa un uso di paratassi e ipotassi molto simile all'italiano. Ciò non toglie, tuttavia, che in certe occasioni il testo abbia richiesto alcuni interventi di adattamento o modifiche in favore di una maggiore scorrevolezza di lettura.

All'interno di alcune frasi, le congiunzioni hanno subito delle modifiche per rendere il testo più simile alla sintassi italiana. Nella frase seguente, ad esempio, la congiunzione copulativa *y* che corrisponde alla *e* italiana è stata sostituita dalla congiunzione avversativa *mentre*, che rende più chiara la contrapposizione espressa nel testo:

En verano, papá solía llevar una gorra blanca de marino, con visera, y en invierno un gorro de lana marrón, con una borla en la punta, que a mí me hacía pensar en los duendes. (p.10)	D'estate, papà indossava sempre un cappello da marinaio bianco con la visiera, mentre d'inverno calzava un berretto di lana marrone con un pompon, che mi ricordava quello di un folletto.
---	---

Nelle frasi seguenti, invece, ho ritenuto opportuno trasformare le subordinate interrogative indirette, la cui traduzione sarebbe risultata poco scorrevole, in domande dirette:

Me quedé esperando, y al final le pregunté si eso era todo . (p.16)	Rimasi in attesa e alla fine gli chiesi: “Tutto qui?”
No se me ocurre pensar por qué lo haría . (p.102)	Ma perché mai dovrebbe farlo?

Una soluzione traduttiva comune, anche se adottata in pochi casi nella proposta di traduzione è l'unione di proposizioni brevi in un unico periodo lungo, come avviene nel seguente esempio:

Bien mirado, lo del murciélago apenas tenía importancia . Pero ¿era posible que papá se hubiera inventado lo de la enfermedad para impresionarme? (p.28)	Tutto sommato, la storia del pipistrello aveva poca importanza , ma possibile che papà si fosse inventato della malattia per stupirmi?
--	--

Un'altra tecnica a cui il traduttore si trova a ricorrere spesso è quella della trasposizione, ovvero il passaggio di alcuni elementi della frase da una categoria grammaticale all'altra, in modo da mantenerne il significato originale ma favorendo lo stile nella lingua di arrivo. Questo passaggio può avvenire da un sostantivo a un aggettivo:

Cuando los días se hicieron demasiado cortos y fríos y empezó a anochecer con repentina brusquedad , dejamos de ir al árbol. (p. 106)	Quando le giornate diventarono troppo corte e fredde e iniziò a far buio in modo brusco e improvviso , smettemmo di andarci.
--	---

In altri casi, per questioni di stile, si è ricorso alla trasposizione di alcuni sostantivi in verbi che ne convogliassero lo stesso significato, come di seguito:

Vologda estaba a unos quinientos kilómetros al norte de Moscú, y sus principales características eran un frío insopportable y unas iglesias de cúpulas bulbosas, recubiertas de láminas de oro. (p.31)	Vologda era circa cinquecento chilometri a nord di Mosca, e si distingueva per il freddo insopportabile e le chiese dalle cupole a bulbo, ricoperte di lamine d'oro.
---	---

Viceversa, in alcune frasi, l'uso del verbo è stato sostituito da una perifrasi contenente un sostantivo che ne conservasse il significato, come nelle seguenti:

No conserva ninguna de sus escamas, y entre las patas delanteras, que levanta como si fuese a boxear , una araña negra y amarilla ha construido una telaraña que brilla al sol. (p.121)	Non gli è rimasta neanche una squama e fra le zampe anteriori, che tiene alzate come un boxeur , un ragno nero e giallo ha intessuto una ragnatela che luccica al sole.
LLEGÓ EL OTOÑO y tuvimos que volver a las clases . Pero, en cuanto las clases terminaban y regresábamos a casa, corríamos a la cabaña arbórea, como si quisiéramos prolongar las vacaciones. (p. 106)	CON L'ARRIVO DELL'AUTUNNO fummo costretti a tornare a scuola . Appena rientrati a casa alla fine delle lezioni, però , ritornavamo di corsa alla casetta sull'albero, come a voler prolungare le vacanze.
Lo primero que pensé fue lo que él me había dicho varias veces: que esperaba morir escribiendo. (p.117)	Il mio primo pensiero andò a quello che mi aveva detto più volte: che sperava di morire scrivendo.

In questo modo, nel primo esempio, il verbo *boxear* viene tradotto per mezzo del sostantivo *boxeur*. Nel secondo, invece, il verbo *llegar* diventa *con l'arrivo di*, mentre *terminar* si trasforma in *alla fine di*. Da notare, inoltre, come l'ordine di alcuni sintagmi sia stato modificato, ad esempio la congiunzione *pero*, che ora è posta in mezzo alle due proposizioni, e il segmento *regresábamos a casa*, che in italiano si trova a inizio frase. Infine, nell'ultimo esempio, *lo primero que pensé* diventa un più italiano *il mio primo pensiero*.

Altri segmenti del testo hanno richiesto una riduzione, ovvero l'elisione di alcuni elementi, in particolare di certi sostantivi che appesantivano la sintassi o che nell'equivalente italiano di una data espressione non presentavano certe parole:

Pero ya estaba papá contándome la historia: (p.22)	Ma ecco che papà aveva già cominciato a raccontare:
ESA NOCHE SONÉ una escena en la que Orlando subía a la cabaña del algarrobo y se ponía a leer la novela que lleva su nombre. (p. 77)	QUELLA NOTTE SOGNAI che Orlando saliva fino alla casetta sul carrubo e si metteva a leggere il romanzo che porta il suo nome.
El derribo de árboles cesó enseguida, como por arte de magia. (p.110)	L'abbattimento degli alberi cessò subito, come per magia.

Alcuni, invece, sono stati tradotti utilizzando una strategia di espansione, ovvero tramite l'aggiunta di elementi che chiarissero quanto detto nell'originale e favorissero la leggibilità del testo:

Eran relatos de su infancia en Vologda, donde había nacido. (p.31)	Erano storie della sua infanzia a Vologda, il luogo in cui era nata...
El viento agitaba el cable, y las tres se balanceaban y movían al mismo tiempo sus colas, buscando el equilibrio. (p.15)	Il vento lo faceva oscillare e i tre uccelli dondolavano e muovevano al contempo la coda, cercando di restare in equilibrio.
En muchas de sus historias aparecía un viaje en barco o un naufragio, y hasta había traducido un par de obras de Joseph Conrad, el novelista del mar, de las que estaba tan orgulloso y hablaba con tanto cariño como si fueran suyas. (p.10)	Molte delle sue storie parlavano di un viaggio in barca o un naufragio e aveva persino tradotto un paio di opere di Joseph Conrad, il romanziere del mare, traduzioni di cui andava molto fiero e di cui parlava con tanto affetto da sembrarne l'autore originale.
Mientras, el adulto se despide y abandona el escenario por la puerta trasera, pero ha valido la pena porque antes de irse ha conseguido entender el juego. (p.117)	Nel frattempo, l'adulto ci saluta ed esce di scena dalla porta sul retro, eppure ne è valsa la pena perché prima di andarsene è riuscito a capire come funziona il gioco.

Talvolta, la strategia adottata è stata quella della compensazione. Piuttosto che tradurre un segmento con l'equivalente esatto, in italiano è stata utilizzata una perifrasi esplicativa che chiarisse meglio il senso originale della frase e favorisse lo stile:

[...] los lagartos ocelados, que tomaban el sol sobre las rocas y al ser descubiertos huían hacia sus madrigueras restallando las colas... (p.12)	[...] le lucertole ocellate, che prendevano il sole sulle rocce e non appena venivano scoperte fuggivano verso le loro tane producendo un rumore secco con la coda...
Solo sé que en aquella atalaya, entre aquellas tablas , aprendimos mucho, fuimos felices como solo pueden serlo los niños y tuvimos un claro atisbo de la riqueza y la vastedad de la vida. (p.106-107)	So soltanto che su quella torre di guardia, fra quelle pareti di legno , imparammo tanto, fummo felici come solo i bambini sanno essere e intravedemmo chiaramente la ricchezza e la vastità della vita.

In questo modo, piuttosto che utilizzare *schioccare* come resa diretta di *restallar*, ho optato per una riformulazione, così come, per la traduzione di *tablas*, ho preferito *pareti di legno* a un semplice *tavole o assi*.

La traduzione ha richiesto anche delle riformulazioni più consistenti, in cui è stato necessario parafrasare il resto perché una resa troppo vicina all'originale sarebbe risultata macchinosa:

Llevaba un buen rato hablándome de la evolución de las especies, que era otro de sus temas Favoritos, cuando no pude contenerme i se lo dije... (p.15)	Fu nel bel mezzo di un discorso sull'evoluzione delle specie, un altro dei suoi argomenti preferiti, che non resistetti più e glielo confessai...
No fue entonces, sino después, cuando llegué a relacionarlo todo... (p.23)	All'epoca non capivo e soltanto più tardi riuscii a collegare tutto...
Los lobos jóvenes conspiraban contra él y halagaban a Shere Khan, con la promesa de que le entregarían al cachorro humano en cuanto Akela dejara de ser el jefe. (p.95)	I lupi più giovani stavano tramando contro di lui e adulavano Shere Khan, con la promessa che, dopo essersi sbarazzati di Akela alla guida del branco , gli avrebbero consegnato il cucciolo d'uomo.

4.3.5. I tempi verbali

Nell'analisi del testo, è stato sottolineato più volte il ruolo fondamentale dei tempi verbali all'interno della narrazione, che si svolge sotto forma di flashback della protagonista la quale, da adulta, narra le vicende della sua infanzia (§1.7.). La storia si concentra su questi anni ed è quindi narrata per la maggior parte utilizzando i tempi verbali del *pretérito indefinido* e dell'*imperfecto*, che in italiano corrispondo solitamente al passato remoto e all'imperfetto, accompagnati talvolta da un *pluscuamperfecto*, ovvero un trapassato prossimo, quando si fa riferimento a episodi avvenuti prima dell'inizio vero e proprio della storia o accaduti poco prima del fatto narrato in un dato momento. Riporto di seguito alcuni esempi:

Mamá se enfadó mucho, y todos sentimos como si nos hubiera estafado. Era papá y creíamos todo lo que decía , pero nos había contado una mentira. y aquella mentira la habíamos repetido muchas veces, era parte de nuestra historia. Solo nos había dicho la verdad porque no quería que muriese otro murciélago. (p.27)	La mamma si arrabbiò tantissimo e ci sentimmo come imbrogliati. Papà era papà e credevamo a tutto quello che ci diceva , eppure ci aveva raccontato una bugia. E quella bugia l' avevamo ripetuta molte volte, era parte della nostra storia. Ci aveva svelato la verità soltanto perché non voleva che un altro pipistrello morisse .
---	---

No pensaba llevarla conmigo, pero recordé que mamá me había pedido que no fuese a la cabaña sin ella. Además, Laika soltó un gemido que sonaba tanto a petición como a amenaza. (p.77-78)	Non pensavo di portarla con me, ma mi ricordai che la mamma mi aveva chiesto di non andare alla casetta senza di lei. In più, Laika emise un guaito che sembrava tanto una richiesta quanto una minaccia.
--	--

Già a partire dai capitoli che raccontano l'infanzia di Virginia, tuttavia, la narratrice realizza un serie di interventi che vengono espressi utilizzando verbi al *presente*, in quanto convogliano il punto di vista del personaggio adulto e non più bambino. In italiano, sono stati tradotti per mezzo di un presente o un passato prossimo, a indicare eventi appena avvenuti, oppure con una perifrasi *stare*+gerundio, che ha valore di presente e viene utilizzata per indicare eventi in corso.

Pero me adelanto , como siempre, y hablo de cosas de las que no tuve conocimiento hasta mucho después. (p.10)	Ma sono andata troppo avanti, come al solito, e sto parlando di cose che ho scoperto soltanto molto tempo dopo
Aún hoy, después de tanto tiempo, sigue pareciéndome que hay algo de magia en el hecho de que, cada vez que se cuenta una historia, sea como si esa historia ocurriese por vez primera. (p.94)	Ancora oggi, dopo tanto tempo, penso che ci sia qualcosa di magico nel fatto che, ogni volta che si racconta una storia, è come se quella storia accadesse per la prima volta.

Data la narrazione analettica di *La voz del árbol*, troviamo numerosi esempi nel romanzo in cui presente e passato si alternano all'interno della stessa frase:

FUE ESE DÍA, creo , cuando papá me contó que antes de dedicarse a escribir había tenido otros trabajos. Eran actividades interesantes, pero en cierto modo rutinarias, que cualquiera, según decía, podía haber realizado mejor que él. (p.19)	FU QUEL GIORNO, credo , quando papà mi raccontò che prima di dedicarsi alla scrittura aveva avuto altri lavori. Erano tutte attività interessanti, ma per certi versi ripetitive, che chiunque, a detta sua, avrebbe potuto svolgere meglio di lui.
Ahora me doy cuenta de que se dirigía a mí como a una persona mayor y no como una niña, porque quería estimular mi curiosidad y abrir mis ojos al mundo, pero entonces me inquietaba porque no siempre le comprendía , y me sentía torpe. (p.14)	Ora mi rendo conto che si rivolgeva a me come a un'adulta e non una bambina, perché voleva stimolare la mia curiosità e aprirmi gli occhi sul mondo, ma all'epoca mi preoccupavo perché non sempre lo capivo e mi sentivo stupida.
No volví a mencionar el asunto. De manera que sigo sin conocer la respuesta, aunque creo que los dos, papá y mamá, actuaban de acuerdo en aquel asunto. (p.118-119)	Non tirai mai più fuori l'argomento. È per questo che ancora oggi non conosco la risposta, anche se credo che entrambi, mamma e papà, agissero di comune accordo a quel proposito.

Nei due capitoli finali, tuttavia, il romanzo arriva a ricoprire gli anni successivi all'infanzia della protagonista, fino a ricongiungersi con il presente nelle ultime pagine. È in questi capitoli che assistiamo a un uso più consistente del *presente* e del *pretérito perfecto*, ovvero un passato prossimo in italiano, che fino a quel punto era stato utilizzato sporadicamente nella narrazione.

HOY, MUCHOS AÑOS después, he vuelto a visitar a mamá en la casa de la colina, donde vive rodeada de plantas y animales. Se lo había prometido a Lucas, que habitualmente está con ella pero ha salido de viaje, y no quería que se quedara tanto tiempo sola. (p.120)	OGGI, DOPO TANTI anni, sono tornata a trovare la mamma nella casa in collina, dove vive circondata da piante e animali. Lo avevo promesso a Lucas, che di solito sta con lei, perché in questo momento è via e non voleva che rimanesse da sola per tanto tempo.
Mamá y yo hemos paseado por el jardín y nos hemos detenido ante el dinosaurio de escayola, que se ha convertido en un fantasma de sí mismo. No conserva ninguna de sus escamas, y entre las patas delanteras, que levanta como si fuese a boxear, una araña negra y amarilla ha construido una telaraña que brilla al sol. (p.121)	Io e la mamma abbiamo passeggiato in giardino e ci siamo fermate di fronte al dinosauro di gesso, che è diventato il fantasma di sé stesso. Non gli è rimasta neanche una squama e fra le zampe anteriori, che tiene alzate come un boxeur, un ragno nero e giallo ha intessuto una ragnatela che luccica al sole

4.3.6. Le figure retoriche

La prosa di Muñoz Puelles è impreziosita da alcune figure retoriche, che contribuiscono a rendere lo stile ancora più suggestivo. Nello specifico, in *La voz del árbol*, l'autore ricorre a metafore, similitudini, personificazioni, parallelismi, anafore e ripetizioni, che arricchiscono la sintassi del testo e conferiscono ritmo alla lettura. Ove possibile, queste figure retoriche sono state mantenute fedeli al testo originale, sebbene alcune abbiano richiesto degli adattamenti all'italiano, specialmente in caso di corrispondenti mancanti.

Le rese traduttive delle similitudini, in generale, sono rimaste fedeli al testo di partenza, da cui raramente è stato necessario discostarsi:

Similitudini	
Desde mi habitación, cuando no había bruma, se veía la línea del mar a lo lejos, y el jardín entero parecía un barco erizado de mástiles, con su proa y su puente de mando, a punto de deslizarse colina abajo y de surcar el valle, rumbo a la costa. (p.10)	Dalla mia stanza, nei giorni in cui non c'era la nebbia, vedevo la linea del mare in lontananza e il giardino sembrava una barca disseminata di alberi, con la prua e il ponte di comando, sul punto di scivolare lungo la collina e solcare la valle, in rotta verso la costa.

Para que viésemos cómo era, nos enseñó una foto suya, a los diez meses, vendada como una momia menuda . (p.32)	Per farci vedere com'era, ci mostrò una sua foto di quando aveva dieci mesi ed era bendata come una piccola mummia .
Según ella, de pequeña, mis llantos sonaban como aullidos . (p.36)	A detta sua, da piccola, i miei pianti sembravano ululati .
Estaba sucio y desprendía un olor intenso, pero tenía un aspecto muy gracioso, como un oso en miniatura , con aquellas orejas redondeadas, dos manchas como ojeras bajo los ojos negros y un hocico pequeño y rosado. (p.44)	Era sporco ed emanava un odore intenso, ma aveva un aspetto molto buffo, come un orso in miniatura , con quelle orecchie arrotondate, due macchie simili a occhiaie sotto gli occhietti neri e un nasino piccolo e roseo.
Nos quedamos boquiabiertos la primera vez que le vimos saltar a una tabla de surf de plástico, que flotaba en la piscina , y esperar a que llegase al otro lado, como un témpano a la deriva . (p. 48)	Restammo a bocca aperta la prima volta che lo vedemmo salire su una tavola da surf di plastica che galleggiava in piscina e aspettare che raggiungesse il bordo opposto, come una lastra di ghiaccio alla deriva .
Además, creía que aquellos tajos en la corteza de los árboles desaparecerían con el tiempo, como desaparecen las cicatrices poco profundas . (p.59)	Inoltre, credevo che quei tagli sulla corteccia degli alberi sarebbero spariti col tempo, come le cicatrici poco profonde .
Es como si llevaran anteojeras, o como si vivieran en una casa llena de ventanas a las que no quieren asomarse . (p.63)	È come se avessero i paraocchi, o come se vivessero in una casa piena di finestre a cui non vogliono affacciarsi .
Y en el lugar donde juntaba sus ramas estaba la casa arbórea, una cabaña de madera que, vista desde abajo, era como un arca embarrancada en la copa . (p. 68)	E nel punto in cui i rami si congiungevano si adagiava la casetta sull'albero, una casetta di legno che, vista dal basso, sembrava un'arca arenata fra le fronde .
Me contestó que había pasado mucho tiempo, y que para él algunas historias eran como las serpientes de mar . (p.71)	Mi rispose che era passato molto tempo e che per lui certe storie erano come i serpenti di mare .
Fui a casa, comí con rapidez y regresé al árbol, como una ardilla a su escondite . (p.75)	Andai a casa, mangiai velocemente e tornai alla casetta, come uno scoiattolo che torna al suo nascondiglio .
Yo necesitaba contar historias y ella las evitaba, como un timonel que sortea los arrecifes . (p.75)	Io avevo bisogno di raccontare storie e lei le evitava, come un timoniere che schiva gli scogli .
Bajo la luna, la calle recién asfaltada brillaba como una ancha franja de plata . (p.78)	Alla luce della luna, la strada appena asfaltata brillava come una larga striscia d'argento .
De noche, la cabaña parecía más acogedora, como el interior de una tienda de campaña . (p.78)	Di notte, la casetta sembrava più accogliente e intima, come l'interno di una tenda da campeggio .
Delante de nosotros, de camino a casa, el haz de la linterna perforaba la oscuridad como el ojo luminoso de un animal legendario . (p.102)	Di fronte a noi, sulla via di casa, il fascio di luce della torcia fendeva l'oscurità come l'occhio luminoso di una creatura leggendaria .

Fuera sonaban crujidos de hojas y algarrobas, susurros, aleteos y pequeños chillidos, como los de un ratón al ser atrapado por un búho. (p.105)	Fuori dalla casetta risuonavano lo scricchiolio di foglie e carrube, bisbigli, fremiti e lievi stridii, come di un topo catturato da un gufo.
--	--

Una figura retorica molto importante all'interno del romanzo è la personificazione, dal momento che viene impiegata nella descrizione del comportamento dell'albero dei libri e di alcuni degli animali protagonisti della storia, a cui vengono attribuite caratteristiche, azioni e pensieri tipicamente umani. Questi aspetti sono stati volutamente riportati nella resa italiana:

Personificazioni	
«Hasta aquí hemos llegado», parecía decir. La perra también se detuvo en seco. Nos lanzó una mirada de reojo, como para comprobar que seguíamos allí, y se quedó quieta, al acecho, olisqueando al conejo pero manteniendo la distancia. (p.17)	“E adesso, come la mettiamo?” sembrava voler dire. Anche Laika si fermò di colpo. Ci lanciò uno sguardo con la coda dell'occhio, come per assicurarsi che fossimo ancora lì, e rimase buona, in agguato, fiutando il coniglio, ma mantenendo le distanze.
- ¿Sabéis lo que pienso? – preguntó mamá-. Que si se empeña en vivir con nosotros, será por algo. (p.24)	“Sapete cosa penso?” disse la mamma. “ Che se si ostina a voler vivere con noi ci sarà un motivo. ”
Era ella, sin duda: su rostro levemente afilado, su sonrisa , su espalda ligeramente combada, [...] La rana aceptó las disposiciones de mamá como muestras de homenaje. [...] Un día me di cuenta de que Renée jugaba al escondite conmigo. [...] Al ver que la buscaba siempre en los escondites conocidos, inventaba otros, para ponerme a prueba. [...] Una tarde tuvo un gesto de descaro. Se me acercó, saltando de hoja en hoja, hasta que se detuvo, a muy poca distancia, como si fuese a decirme algo. (p.41-42)	Era lei, non c'erano dubbi: il muso lievemente affilato, il sorriso , la schiena leggermente ricurva, [...] La rana accolse i provvedimenti di mamma come un omaggio. [...] Un giorno, mi accorsi che Renée stava giocando a nascondino con me. [...] Quando capiva che la cercavo sempre nei soliti nascondigli, ne inventava altri, per mettermi alla prova. [...] Un pomeriggio fece proprio la sfacciata. Si avvicinò, saltando di foglia in foglia, per poi fermarsi, a brevissima distanza, come se stesse per dirmi qualcosa.
También tenía cierto ingenio, y se permitía inventar sus propios juegos. (p.48)	Era anche abbastanza ingegnoso e si prendeva la libertà di inventare dei giochi tutti suoi.
Además, Laika soltó un gemido que sonaba tanto a petición como a amenaza. (p.77-78)	In più, Laika emise un guaito che sembrava tanto una richiesta quanto una minaccia.
Y entonces me pareció que el árbol crecía. Extendía sus ramas en la oscuridad, como si tuviera necesidad de más espacio, y nos contaba con una voz ronca y profunda algo que no llegué a entender. (p.105)	E all'improvviso mi sembrò che l'albero stesse crescendo. Allungava i suoi rami nel buio, come se gli servisse più spazio, e con una voce roca e profonda ci rivelava qualcosa che non riuscii a capire.

He permanecido allí, pensando en mis hermanos ausentes y en aquella noche en la que, estando con ellos en la vieja cabaña, imaginé que el algarrobo extendía sus ramas, como si tantease en medio de la oscuridad, y nos hablaba. (p.124)	Sono rimasta lì, a pensare ai miei fratelli lontani e a quella notte in cui, insieme a loro nella vecchia casetta, immaginai che il carrubo allungasse i suoi rami, come muovendosi tentoni nel buio, e ci parlasse.
--	---

Anche le figure retoriche legate alla struttura della frase sono state mantenute il più possibile simili all'originale, in quanto vanno a influire sul ritmo della lettura. Si è cercato, in particolare, di mantenere invariate le strutture e il numero di ripetizioni, anche se le parole reiterate talvolta non rappresentano una traduzione diretta all'italiano (es. *en* diventa *su*, *que* diventa *di*). Di seguito, riporto gli esempi di anafora, ripetizioni e parallelismi incontrati nel testo insieme alle loro rese traduttive:

Anafora	
Este paseo. Puedes contarlo de muchas maneras, describir cada detalle del paisaje o copiar las frases que decimos. Puedes convertirlo en un cuento o alargarlo hasta que parezca una novela. Puedes cambiar cosas, añadir y quitar. Puede ser el principio o el final de una historia más larga. (p.21)	Sì, questa passeggiata. Puoi raccontarla in tanti modi, descrivere ogni dettaglio del paesaggio o riportare le frasi che diciamo. Puoi trasformarlo in un racconto o allungarlo fino a farlo diventare un romanzo. Puoi cambiare le cose, aggiungere o togliere. Può essere l'inizio o la fine di una storia più lunga.
Mientras le enseñábamos las habitaciones, el cuervo iba pasando del hombro de papá al de mamá, al mío, a los de los chicos, a una lámpara o a la parte superior de una estantería. (p.52)	Mentre gli mostravamo le stanze, il corvo si spostava dalle spalle di papà, a quelle della mamma, alle mie, a quelle dei ragazzi, fino a una lampada o in cima a uno scaffale.
En casa había libros en casi todas las habitaciones, desde el desván al sótano, pero aún así papá procuraba dejarlos al alcance de Lucas, de manera que no pudiese ignorarlos: en el suelo, delante de su puerta, en su escritorio o en su cama. (p.57)	In casa c'erano libri in quasi tutte le stanze, dalla soffitta alla cantina, eppure papà cercava di lasciarne sempre qualcuno alla portata di Lucas, così che non potesse ignorarli: sul pavimento, davanti alla porta, sulla scrivania o sul letto.
También le pedía que comentara sus lecturas, que hiciese resúmenes y versiones distintas, que añadiera nuevos personajes y que imaginase principios y finales alternativos. (p.57)	Gli chiedeva anche di commentare le sue letture, di scrivere riassunti e versioni alternative, di aggiungere personaggi nuovi o di immaginarsi inizi e finali diversi.
Como si <i>Doctor Jekyll</i> no fuese un libro para cualquier edad y como si las pesadillas no fuesen lo mejor de la infancia... (p.62)	Come se <i>Dottor Jekyll</i> non fosse un libro per tutte le età e come se gli incubi non fossero la parte più bella dell'infanzia...
-HAZ QUE TU vida sea interesante - solía decirme papá. O también: -Haz que tu vida tenga sentido. (p.66)	FA' CHE LA TUA vita sia interessante" mi diceva sempre papà. Oppure: "Fa' che la tua vita abbia un senso."

Cuando escribes, puedes convertirte en todas las personas que quieras, del pasado, del presente o del futuro. Y también puedes imaginarte en el lugar de un animal, una planta o un objeto inanimado. [...] Y lo mismo pasa cuando lees: te vas transformando alternativamente en un perro, en un niño o en un anciano. (p.79)	Quando scrivi, puoi trasformarti in tutte le persone che vuoi, del passato, del presente o del futuro. E puoi anche immaginarti al posto di un animale, una pianta o un oggetto inanimato. [...] E succede la stessa cosa quando leggi: ti trasformi di volta in volta in un cane, in un bambino o in un anziano.
---	--

Ripetizioni	
Y si te fijas bien, no hay nada , absolutamente nada , que no merezca ser contado. (p.21)	E se presti la giusta attenzione, non c'è nulla , assolutamente nulla , che non valga la pena di essere raccontato.
-Laika- empezaba mamá- era una perra corriente, pequeña, de pelo corto , que andaba suelta por las calles de Moscú. [...] Pero la gente del programa espacial andaba buscando una perra así, corriente, pequeña, de pelo corto , para entrenarla y enviarla al espacio. (p.33)	“Laika” esordiva la mamma “era una cagnolina meticcica, piccola, con il pelo corto , che vagava libera per le strade di Mosca. [...] Ma quelli del programma spaziale stavano cercando stavano cercando una cagnolina così, meticcica, piccola, con il pelo corto , per addestrarla e spedirla nello spazio.
Yo le dije que los tres me parecían aburridos , terriblemente aburridos . (p.67)	Io le dissi che loro tre mi sembravano noiosi , terribilmente noiosi .

Parallelismi	
En verano , papá solía llevar una gorra blanca de marino, con visera, y en invierno un gorro de lana marrón, con una borla en la punta, que a mí me hacía pensar en los duendes. (p.10)	D'estate , papà indossava sempre un cappello da marinaio bianco con la visiera, mentre d'inverno calzava un berretto di lana marrone con un pompon, che mi ricordava quello di un folletto.
Se deprimía un poco al principio del otoño , cuando empezaba a caer la hoja, y se animaba al principio de la primavera , cuando floreceían los primeros bulbos. (p.66)	Si deprimeva un po' all'inizio dell'autunno , quando iniziavano a cadere le foglie, e si risolleava all'inizio della primavera , quando fiorivano i primi bulbi.
Pasamos, pues, de la selva amazónica a la jungla india , y también del mundo visto por los hombres al mundo observado por los animales . (p.93)	Passammo quindi dalla foresta amazzonica alla giungla indiana e anche dal mondo visto dagli uomini a quello osservato dagli animali .
Llegaron las abejas y volvimos nosotros. (p.106)	Arrivarono le api e tornammo anche noi.

In questa sezione dedicata alle figure retoriche, è il caso di menzionare anche la traduzione dell'unico esempio di onomatopea utilizzata dall'autore, ovvero il verso del furetto Hugo/Fulvio:

[...] emitía una especie de chasquido : - ¡ Chaj, chaj, chaj! (p.45)	[...]emettendo intanto una specie di schiocco : “ Ciac, ciac, ciac! ”
---	--

A differenza di altri versi di animali più diffusi e accertati, come quello di cani, gatti o topi, il verso del furetto non ha una forma standard nella lingua italiana (es. *bau, miao, squit*) e dunque non era possibile ricorrere a una trasposizione del verso con un equivalente italiano prestabilito. Pertanto, nella traduzione, il verso è stato reso imitando il suono descritto dall'autore in spagnolo, ma adattato alle regole ortografiche dell'italiano, ovvero trasformando il suono *ch* spagnolo in una *c* dolce seguita da una *i* e il suono gutturale *j* in una *c* dura.

Infine, possiamo notare l'impiego di un linguaggio metaforico in diversi punti del romanzo, anche se si tratta di collocazioni molto simili in italiano. È il caso di *ratón de biblioteca* > un topo da biblioteca, *esa diferencia era casi un abismo* > quella differenza era quasi un abisso, *atrapado en la telaraña de una de sus propias historias* > intrappolato nella ragnatela di una delle sue storie. In altri casi, come *el texto me sugería un aluvión de imágenes* si è optato per una soluzione che ricreasse la metafora in modo naturale come: *il testo mi suggeriva una valanga di immagini*.

4.3.7. Le espressioni idiomatiche e i modi di dire

Durante il lavoro di traduzione, gli elementi che senza dubbio hanno richiesto il maggior sforzo creativo e mi hanno permesso di giocare con la fantasia sono stati i modi di dire e le espressioni idiomatiche. Il testo è ricco di espressioni tipiche dello spagnolo o frutto della creatività dell'autore che, in molti casi, impediscono una traduzione vicina al testo di partenza e richiedono al traduttore di impiegare la propria fantasia e di andare in cerca delle espressioni italiane che possano avvicinarsi maggiormente al significato convogliato dall'originale e mantenere, ove possibile, lo stile colorito dell'autore il quale, anche con espressioni semplici, riesce a evocare nella mente del lettore immagini suggestive e a trasmettere messaggi importanti. Di seguito, analizzerò le espressioni idiomatiche più interessanti e le rese traduttive che, dopo un'attenta riflessione, ho ritenuto più fedeli al senso della frase in cui appaiono e allo stile del racconto.

Grazie alla vicinanza dello spagnolo all'italiano, alcune di queste espressioni mi hanno consentito di usare traduzioni molto simili all'originale, di cui talvolta conservano alcuni elementi tradotti alla lettera:

No lo alcanzaría ni en sueños . (p.16)	Non lo raggiungerebbe nemmeno nei suoi sogni .
Y es que, según papá solía explicarnos con una sonrisa, en el origen de los tiempos había llegado a un acuerdo con mamá... (p.30)	Questo perché, come ci spiegava spesso papà con un sorriso, all'alba dei tempi era giunto a un accordo con la mamma...
Mamá tenía una debilidad especial por Lucas... (p.36)	La mamma aveva un debole per Lucas...
[...] de la noche a la mañana papa se hizo famoso... (p.54)	[...] dall'oggi al domani papà diventò famoso...
Le llamó a gritos , le quitó el machete y le soltó un discurso . (p.59)	Lo chiamò a gran voce , gli confiscò il machete e gli fece un bel discorso .
Virginia, ¿he de recordarte que te queremos, y que tienes un hogar en la tierra ? (p.75)	Virginia, devo ricordarti che ti vogliamo bene e che hai una casa su questo pianeta ?"
Creo que, si hubiéramos tenido ese libro a manos , nos habríamos puesto a leerlo enseguida. (p.87)	Credo che, se avessimo avuto quel nuovo libro per le mani , ci saremmo messi a leggerlo immediatamente.
Era Gerardo, que acababa de darnos un buen susto . (p.89)	Era Gerardo, che ci fece prendere un bello spavento .
Cada historia nos abría el apetito para la siguiente. (p.99)	Ogni storia risvegliava il nostro appetito per quella successiva.

In altre frasi, tuttavia, la traduzione di queste espressioni idiomatiche, seppur relativamente immediata, ha richiesto uno sforzo maggiore, ovvero quello di individuare l'espressione idiomatica italiana spesso diversa nella forma, ma equivalente nel significato:

Nos lanzó una mirada de reajo ... (p.17)	Ci lanciò uno sguardo con la coda dell'occhio ...
Bien mirado , lo del murciélago apenas tenía importancia. (p.28)	Tutto sommato , la storia del pipistrello aveva poca importanza...
Pero al ver la cara desencajada de mamá, que daba grandes gritos , Lucas empezó a llorar, y yo también. (p.37)	Ma non appena vide la faccia sconvolta della mamma, che urlava come una pazza , Lucas scoppiò a piangere, e io pure.
[...] mamá y yo estallábamos en carcajadas . (p.45)	[...] io e la mamma eravamo scoppiate in una risata fragorosa .
Había que prestarle mucha atención, porque despistaba . (p.47)	Bisognava stare molto attenti con lui perché faceva le finte .
[...] si por el camino le llamaba la atención un caracol o una nuez caída, interrumpía la carrera y se ponía a jugar con el objeto en cuestión... (p.48)	[...] se per strada notava una chiocciola o una noce caduta dall'albero, si fermava sui suoi passi e si metteva a giocare con l'oggetto in questione...
De todos los árboles atacados, el que quedó peor parado fue el nogal... (p.60)	Di tutti gli alberi che aveva attaccato, quello che ne uscì peggio fu il noce...

No sé por qué hay tanta gente que cree que los niños son tontos, y que hay que darles todo masticado... (p.62)	Non so come mai c'è tanta gente che crede che i bambini siano stupidi o che gli vada data la pappa pronta...
Eso haría que mi vida fuese interesante, como papá deseaba, porque la vida de un escritor siempre lo es, haga lo que haga. (p.82)	In questo modo avrei avuto una vita interessante, come sperava papà, perché la vita di uno scrittore lo è sempre, qualunque cosa faccia.
Empecé a leer <i>Robinson</i> con cierto reparo, porque la historia me sonaba a cosa sabida... (p.83)	Inizia a leggere <i>Robinson</i> con qualche riserva, perché la storia mi sapeva di già visto...
Pero Lucas ya había mordido el anzuelo... (p.88)	Lucas, però, ormai aveva abboccato...
Había leído el primer relato de un tirón , sin que ninguno de mis hermanos hiciera un comentario. (p.96-98)	Avevo letto il primo racconto del libro tutto d'un fiato , senza che nessuno dei miei fratelli facesse il minimo commento.
Pero no hubo modo. (p.102)	Ma non ci fu niente da fare.
Por si acaso , se lo contamos nosotros a mamá... (p.107)	Per sicurezza , lo raccontammo prima noi alla mamma...
Y no da lo mismo una perra que otra. (p.113)	E un cane non vale l'altro.
No volví a mencionar el asunto. (p.118)	Non tirai mai più fuori l'argomento.

Più spesso, nella traduzione italiana, è stato necessario intervenire in maniera più decisa e adottare una strategia di riformulazione mirata. Tuttavia, pur riformulando, è stato possibile mantenere un certo livello di idiomaticità nel testo di arrivo, con l'utilizzo di espressioni tipicamente italiane che si discostano maggiormente dallo spagnolo rispetto agli esempi precedenti, ma che convogliano ugualmente un significato analogo a quello del testo di partenza:

[...] sentía predilección por las narraciones que transcurrían en el mar o en las islas. (p.10)	[...] aveva un debole per le storie ambientate in mare o su un'isola.
« Hasta aquí hemos llegado », parecía decir. (p.17)	“ E adesso, come la mettiamo? ” sembrava voler dire.
Como íbamos justos de dinero , quise dejaros algo para cuando yo no estuviese. (p.20)	Dato che eravamo a corto di soldi , volevo lasciarvi qualcosa in caso fossi venuto a mancare.
Estudiaban lo justo para aprobar asignatura lo que, bien mirado , también tenía su mérito... (p.62)	Studiavano quanto bastava per non essere bocciati, il che, a pensarci bene , era degno di nota...
Solo intentaba prepararla por si me voy a pique. (p.29)	Volevo solo che fosse pronta se qualcosa dovesse andarmi storto.
[...] tenía un sentido práctico del que papá carecía por completo. (p.29)	[...] aveva un senso pratico di cui papà era del tutto privo.

Quiso probarlo, y no se le ocurrió nada mejor que arremeter contra los árboles del jardín. (p.59)	Voleva provarlo e gli venne la brillante idea di avventarsi contro gli alberi in giardino.
Una vez, durante uno de nuestros paseos, a papá le dio por decir que no entendía a sus hijos: (p.63)	Una volta, durante una delle nostre passeggiate, papà si lasciò scappare che non capiva i suoi figli:
Dormía un poco, y vuelta a la batalla . Eso le daba la impresión de que el día no tenía principio ni fin, y de que le sacaba más partido . (p.64)	Dormiva un po' e via di nuovo . Tutto questo gli dava l'impressione che il giorno non avesse né inizio né fine e di sfruttarlo al massimo .
Ya te decía que el bosquecillo nos serviría de atajo . (p.68)	Te l'avevo detto che dal bosco avremmo tagliato parecchia strada .
Al menos nadie a quien le importe la limpieza . (p.70)	Quantomeno nessun patito delle pulizie .
Hice varios viajes entre la casa y la cabaña arbórea, para asearla un poco y darle un toque de comodidad . (p.71)	Feci avanti e indietro varie volte fra casa nostra e la casetta sull'albero, per sistemarla un po' e renderla più accogliente .
Nada más empezar , Orlando atacaba con una espada... (p.73)	Il romanzo non fa in tempo a iniziare che vediamo già Orlando attaccare con la spada...
Quizá debería volver a hablar largo y tendido con ella, es decir, a leerla. (p.76)	Forse dovrei tornare a fare una bella chiacchierata con lei, ovvero leggerla di nuovo.
Lucas propuso traer de casa una novela, si encontrábamos alguna que mereciera realmente la pena, y yo que escribiéramos nuestros propios libros . (p.87)	Lucas propose di portare un romanzo da casa, se ne avessimo trovato uno che ne valesse davvero la pena, e io di scrivere dei romanzi di nostro pugno .
Hasta me atrevería a decir que fue allí donde nos dimos cuenta de que nuestra propia vida iba en serio , y de que teníamos que espabilarnos . (p.107)	Addirittura oserei dire che fu lì che ci rendemmo conto che la nostra stessa vita era una cosa seria e che avremmo dovuto darci una svegliata .
Decía que eso era cosa mía . (p.115)	Diceva che quello spettava a me .

Inevitabilmente, in altri casi, la riformulazione mi ha obbligata a discostarmi dalla carica idiomatica del testo originale e a favorire la fedeltà della traduzione allo stile colorito. In questi esempi, quindi, l'italiano perde di idiomaticità, ma trasmette fedelmente il significato del testo di partenza:

Pero ante nuestro acoso , la rana acabó echándose al agua y sumergiéndose. (p.40)	Sentendosi accerchiata , però, la rana finì per gettarsi nello stagno e immergersi sott'acqua.
Una tarde tuvo un gesto de descaro . (p.42)	Un pomeriggio fece proprio la sfacciata .
En realidad eran diferencias de matiz ... (p.58)	In realtà erano quisquillie ...

Mi hermano, que de niño era muy sensible a la presión social , cedió y se fue con ellos. (p.60)	Mio fratello, che da piccolo si faceva influenzare molto dagli altri , cedette e se ne andò con loro.
Me miró, con sorna . (p.63)	Mi guardò, ironico .
Para mayor asombro , Orlando, convertido en mujer, no envejecía. (p.80)	Ma il fatto ancor più sorprendente era che Orlando, nel corpo di donna, non invecchiava
Y Gerardo se imaginaba como Sandokan, el Tigre de Malasia, aunque con su pelo rubio, que llevaba muy corto, no daba el tipo . (p. 103)	Gerardo, invece, immaginava di essere Sandokan, la Tigre della Malesia, anche se coi suoi capelli biondi, che teneva cortissimi, non gli somigliava affatto .

4.3.8. Il linguaggio informale

Una problematica analoga a quella delle espressioni idiomatiche e molto interessante dal punto di vista traduttivo è quello del linguaggio informale impiegato nei dialoghi. In generale, la componente dialogica di *La voz del árbol*, prominente all'interno del romanzo, non adotta un registro basso, tutt'altro. La maggior parte dei dialoghi avviene infatti fra Virginia e il padre, i quali utilizzano entrambi un linguaggio alquanto forbito e letterario, specialmente quest'ultimo, che da scrittore discute i temi più vari con una spiccata proprietà di linguaggio. La traduzione di questi dialoghi ha richiesto quindi di mantenere una certa misura di lirismo e uno stile molto simile a quello della prosa.

Tuttavia, non mancano all'interno del romanzo esempi di dialoghi più genuini e di un parlato informale, vicino al gergo giovanile. È questo il caso dei dialoghi che vedono come protagonisti Lucas, Jorge e Gerardo, i fratelli di Virginia. La traduzione di questi dialoghi ha richiesto nuovamente uno sforzo creativo da parte mia, che da traduttrice ho dovuto cercare le espressioni italiane che rendessero il discorso il più naturale possibile mantenendo tuttavia il sapore informale del testo di partenza, che rispecchia il parlato di tutti i giorni e specialmente quello di bambini e ragazzi. Quasi tutti i dialoghi qui sotto riportati, infatti, sono pronunciati dai fratelli di Virginia, fatta eccezione per gli ultimi due esempi, che appartengono agli amici di Lucas, suoi coetanei, e all'uomo che minaccia i ragazzi nel bosco. Di seguito, alcuni esempi delle soluzioni traduttive a cui sono giunta dopo un'attenta riflessione:

- Te habrían aplastado con sus grandes patas -le decían Jorge y Gerardo, los mellizos, que disfrutaban llevando la contraria-, te habrían reducido a papilla y luego te habrían comido. (p.36)	“Ti avrebbero schiacciato con le loro zampe enormi,” gli rispondevano Jorge e Gerardo, i gemelli, che si divertivano a fare i bastian contrari, “ti avrebbero ridotto in pappa e poi ti avrebbero mangiato.”
---	---

- ¡ Toma, toma! -decía, al tiempo que atacaba, dando golpes de lado-. Y ahora esto y esto. Con que no lo esperabas, ¿eh? (p.59)	“ Tiè, tiè! ” diceva mentre li attaccava con dei fendenti laterali. “ E ora prendi questo e questo. Non te l’aspettavi, eh? ”
- ¡Libros! Bah , se nota que papá te ha comido el coco -intervino Gerardo-. Los libros son un rollo . Son como esas viejas películas en blanco y negro. No le importan a nadie. Salvo a papá y a ti, que siempre estás haciéndole la pelota . (p.64)	“Libri! Bah , si vede che papà ti ha fatto il lavaggio del cervello ” intervenne Gerardo. “I libri sono una noia mortale . Sono come i vecchi film in bianco e nero. Non interessano a nessuno. Tranne che a papà e a te, che stai sempre a fargli da leccapiedi .”
- ¡ Ah, vaya , aquí es donde pasas tanto tiempo! (p.84)	“ Ah, allora è qui che passi tanto tempo, eh? ”
- Vale. Tampoco tengo nada mejor que hacer . -Miró la cabaña admirativamente-. Se está bien aquí. Fuera hace un calor tremendo . (p.85)	“ Va bene. Tanto non ho niente di meglio da fare .” Osservò la casetta, ammirato. “Si sta bene qui. Fuori fa un caldo tremendo .”
- No lo hicieron, pero qué más da . Es solo una novela. (p.89)	“No, infatti, ma che differenza fa? È soltanto un libro.”
- Qué era eso de los hombres mono? (p.90)	“ Cos’è questa storia degli uomini-scimmia?”
- ¡ Vaya! -exclamó Jorge, que parecía sinceramente admirado-. No sabíamos que os habíais montado tan bien . (p.90)	“ Wow! ” esclamò Jorge, che sembrava sinceramente sorpreso. “Non sapevamo che vi foste organizzati così bene .”
- ¡ Quién iba a decirnos que pasaríamos así el verano! (p.91)	“ Chi l’avrebbe mai detto che avremmo passato l’estate così?”
- ¡ Si es que mola cantidad, tío! (p.100)	“ È che mi piace un botto! ”
- ¡ Está bien , yo también me apunto! -exclamó Jorge, resignado-. Pero no era en eso en lo que habíamos quedado . (p.100)	“ Va bene , mi offro anch’io!” esclamò Jorge, rassegnato. “ Anche se non erano questi i patti .”
- Menuda cursilada! (p.102)	“ Ma che cavolata! ”
- ¡ Uf, vaya pastel! -bufó el otro-. Será porque te obligan . (p.60)	“ Uffa, che fregatura! ” sbuffò quello. “ Sarà che ti costringono .”
- ¡ Sé quiénes sois, niños bonitos, y pienso contárselo a vuestros padres para que os den unos buenos azotes! (p.107)	“So chi siete, ragazzi miei, e mi sa proprio che lo racconterò ai vostri genitori, così vi danno quattro sculacciate! ”

4.3.9. L’intertestualità

Come già visto, una delle questioni più impegnative è la presenza di rimandi intertestuali ai classici della letteratura, di cui si è dato ampiamente conto all’interno del capitolo II dell’elaborato. A differenza di Muñoz Puelles, che ha proposto traduzioni proprie, ho deciso di utilizzare traduzioni italiane esistenti. Per questo motivo, nel caso di un’eventuale pubblicazione editoriale del romanzo,

le opere da cui ho tratto le citazioni andrebbero indicate in una nota del traduttore, insieme ai nomi dei traduttori, l'anno di pubblicazione e la casa editrice responsabile.

Ricordiamo, dunque, le versioni da cui ho estrapolato le citazioni per la mia proposta di traduzione. Per *Orlando*, la traduzione selezionata è quella di Silvia Rota Sperti, realizzata per Feltrinelli nel 2017 (§2.3.1.). Per *Robinson Crusoe*, invece, si tratta della traduzione di Alfredo Rizzardi pubblicata da De Agostini nel 1965 (§2.3.2.). La traduzione impiegata per *Il mondo perduto* è ad opera di Lidia Conetti e pubblicata da Mondadori nel 1995 (§2.3.3.). La versione selezionata per *Il libro della giungla* è quella di Mondadori tradotta da Gianni Padoan e Lidia Conetti nel 1987 (§2.3.4.). Per *Lei*, sono ricorsa alla traduzione del 1966 realizzata da Juan Rodolfo Wilcock per Bompiani (§2.3.5.). Infine, per la traduzione del primo romanzo di *Alla ricerca del tempo perduto*, *Dalla parte di Swann*, ho scelto la versione di Maria Teresa Nessi Somaini pubblicata da Rizzoli nel 1981 (§2.3.6.).

Un altro elemento intertestuale che ha richiesto attenzione in fase di traduzione è quello della resa dei titoli di opere che vengono citate soltanto per nome. A questo scopo, ho ricercato i titoli delle edizioni italiane maggiormente diffuse e conclamate. Nonostante, per alcuni di questi titoli, esistano anche delle versioni alternative, quelle che ho selezionato sono le più comuni e diffuse sul mercato editoriale italiano.

Las mil y una noches	Le mille e una notte
El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde	Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde
Flush	Flush
El hombre invisible	L'uomo invisibile
Los tigres de Mompracem	Le tigri di Mompracem
Cuentos petersburgueses	Racconti di Pietroburgo
La metamorfosis	La metamorfosi
Oliver Twist	Oliver Twist
Crimen y Castigo	Delitto e castigo
Peter Pan	Peter Pan
Ana Karenina	Anna Karenina
Juventud	Giovinezza
Lord Jim	Lord Jim
La línea de sombra	La linea d'ombra
Leyendas	Leggende
El monte de las ánimas	Il monte delle anime

4.3.10. Gli aspetti grafici

Come evidenziato nell'analisi del testo di partenza, il romanzo si apre con un indice che riporta il nome dei dieci capitoli di cui si compone il romanzo e la pagina di riferimento dell'inizio di ciascuno. Nella mia traduzione, ho deciso di riportare questo indice traducendo i titoli dei capitoli, ma lasciando vuoto lo spazio in cui andrebbero riportati i numeri delle pagine, in quanto sarebbe poi compito di un'eventuale casa editrice occuparsi dell'impaginazione. Ho rispettato inoltre l'uso del maiuscolo sulle prime parole all'inizio di ciascun capitolo. Tuttavia, non mi sono occupata della resa grafica della prima lettera di ogni capitolo, che in *La voz del árbol* appare in grassetto e in un carattere molto più grande rispetto al resto del testo. Anche in questo caso, infatti, si tratta di un'operazione che compete alla casa editrice.

L'uso del corsivo è fedele a quello che ne fa l'autore in spagnolo, ovvero viene mantenuto in corrispondenza dei titoli di romanzi e opere letterarie e nel riportare estratti di filastrocche o brani in verso. La punteggiatura, invece, ha richiesto degli interventi di adattamento all'uso italiano, in particolare in corrispondenza di dialoghi e citazioni, in quanto quella utilizzata da Muñoz Puelles non si applica mai o quasi mai nelle norme redazionali delle case editrici italiane e risulterebbe estranea al lettore. Per i dialoghi, sono state utilizzate le virgolette alte: i segni d'interpunzione sono sempre interni alle virgolette e ogni battuta comincia con la maiuscola, tranne nei casi di dialogo spezzato. Per le citazioni, invece, ho adottato le virgolette caporali, in modo da distinguere gli estratti dei romanzi dalle battute di dialogo.

CONCLUSIONI

Per tradurre è necessario amare generosamente le parole, come quando bambini, le abbiamo acquisite e introdotte nella prassi della nostra vita di ogni giorno. Quelle della nostra lingua, naturalmente, ma direi proprio, e in assoluto, la meraviglia della lingua nel suo sforzo mimetico di tradurre ogni cosa. Se è possibile nominare il mondo, deve pur esserci un modo per nominare un nome, giusto? Non che sia facile, anzi, può volerci tutto quello che è nella domanda: studio, letture, e una certa dote innata.

(Susanna Basso²⁷)

Fin dalla prima lettura, e anzi ancor prima di conoscere l'opera a fondo, *La voz del árbol* di Vicente Muñoz Puelles ha catturato la mia attenzione e curiosità. Durante la realizzazione di questo elaborato, ho avuto l'opportunità di addentrarmi nel testo come mai prima d'ora, di analizzarlo, districarlo, decodificarlo e farlo mio così come solo un vero traduttore può fare. L'analisi del testo e il lavoro di traduzione mi hanno consentito di cogliere i più vari aspetti del romanzo e di riportarli nella mia lingua, immaginando che un giorno i bambini italiani possano trarre beneficio dal mio lavoro e scoprire questa perla della letteratura spagnola che ho avuto il piacere di tradurre. La possibilità di mettermi in contatto direttamente con l'autore è stata un'esperienza bellissima, che ha coronato un sogno che tutti gli appassionati di letteratura probabilmente hanno, ovvero quello di poter fare domande e confrontarsi con l'artefice di un'opera, che ne conosce gli aspetti più reconditi e misteriosi. Oltre alla disponibilità di Muñoz Puelles, sono rimasta colpita dal suo stile, la sua semplicità ma al contempo maturità, che non scende a compromessi per facilitare la lettura al bambino ma anzi si pone l'obiettivo di spronarlo e insegnargli cose nuove. Le tematiche affrontate dall'autore, inoltre, mi hanno permesso di riflettere sul mio rapporto con la letteratura e la traduzione e sul percorso che ho svolto finora.

Nel corso degli ultimi cinque anni, ogni volta che mi sono ritrovata davanti a un nuovo testo da tradurre, ho avuto la conferma di aver fatto la scelta giusta quando ho deciso di intraprendere questo cammino. Accade così spesso che ormai lo do per scontato e non mi rendo conto del privilegio che ho avuto. Non sempre mi ricordo che pochi hanno il lusso di amare il proprio lavoro e di lavorare facendo ciò che amano. Certo, quello di diventare una traduttrice professionale è ancora soltanto un sogno e chissà se si avvererà, ma almeno so che finora ho studiato quello che amo. Quando dico che ogni volta ne ho la conferma, parlo del fatto che non importa che cosa io stia traducendo, quanto un

²⁷ Cfr. <https://www.edizionisur.it/sotto-il-vulcano/18-11-2016/un-instancabile-stupore-le-lingue-conversazione-susanna-basso/>

testo sia noioso o difficile o quanta voglia io abbia di lavorarci su. Ogni volta, immancabilmente, provo una sensazione che non so esattamente descrivere. Non dico che sia un'emozione travolgente da cui vengo sopraffatta, ma è a suo modo elettrizzante.

Quando penso a una traduzione, penso a un puzzle. Un puzzle che tocca a me scomporre, rigirare e riassemblare perché i tasselli tornino a formare un'immagine. Per me è quasi un enigma da risolvere, una serie di indizi con cui ricostruire una storia, e la consapevolezza di averne sia le capacità che la responsabilità suscita in me una sensazione che è un misto fra orgoglio, ansia e trepidazione. E la trepidazione riguarda non tanto il mio chiedermi se sarò all'altezza, quanto piuttosto l'attesa del divertimento in sé. Perché, in fin dei conti, è questo che provo mentre traduco: mi diverto. Anche se il testo è un manuale di istruzioni noiosissimo, io mi diverto. Scompongo i pezzi, li esamino, li studio, faccio ricerche, imparo cose nuove. Mi manca soltanto una pipa per sentirmi Sherlock Holmes. E quando finalmente trovo il tassello giusto, il senso di soddisfazione è talmente grande da oscurare qualsiasi fatica o frustrazione abbia incontrato. Il puzzle che avrò ricomposto non sarà mai identico all'originale e non sarò mai del tutto soddisfatta del risultato o libera dai dubbi, ma avrò creato comunque qualcosa che ha valore. Una cosa che non sarà più soltanto mia, ma a disposizione di tanti altri che prima quel puzzle non lo avrebbero saputo interpretare.

Tutto l'amore per la traduzione, tutti questi sentimenti e queste mie capacità nascono a monte, da un amore forse ancor più grande: l'amore per le parole e per la letteratura. Non nascondo che il mio sogno più grande sarebbe proprio quello di diventare una traduttrice nel mondo dell'editoria e poter tradurre romanzo dopo romanzo. So bene che si tratta di un percorso difficile, molto ambito e non aperto a tutti. Ciò non mi impedisce di sognare. Molti, forse, vorrebbero diventare traduttori letterari perché probabilmente risulta più affascinante di altri tipi di traduzione. Per me, però, non si è mai trattato solo di questo. Io con la letteratura ho un debito da saldare. Come per la protagonista di *La voz del árbol*, i libri sono stati i miei compagni d'avventura più fedeli, da quando a sei anni ho imparato a leggere le prime paroline e prendevo in prestito i libri di *Pandi* in biblioteca, fino a oggi. Mi è impossibile anche solo provare a quantificare quello che mi hanno dato e che continuano a darmi tuttora. I mondi che ho visitato, le vite che ho vissuto, le cose che ho scoperto sugli altri e su me stessa. Il modo in cui mi hanno plasmata nella persona che sono e in cui hanno instradato le mie scelte di vita. Dubito fortemente che senza la letteratura sarei dove sono ora, con le mie abilità e i miei sogni da traduttrice.

Questo amore, oltre ad avermi dato una direzione, mi ha anche imposto un certo codice etico. I traduttori sanno quanto sia importante dedicare anima e corpo alla creazione di un prodotto valido, che conservi tutta l'unicità e la sapidità dell'originale. Si tratta di una responsabilità che devono

sempre tenere a mente e che non manca mai nel loro lavoro, di qualunque testo si tratti. Richiede vari accorgimenti e una costante attenzione ai problemi e ai trabocchetti che si nascondono anche dietro alla parola più semplice. È necessaria una gran dose di concentrazione e di consapevolezza per riuscire a rendere giustizia ad una storia. Hanno l'onere (e l'onore) di regalare ai lettori un prodotto che conservi gli elementi più suggestivi dell'originale e che li trasporti con la mente in un altro mondo. Bisogna, insomma, avere un grande rispetto e amore per il testo e grande integrità e senso di responsabilità verso il lettore, che si merita di ricevere un prodotto fedele all'originale che gli permetta di viaggiare con la fantasia. Tengo sempre bene a mente tutta questa serie di cose quando mi ritrovo davanti a un testo da tradurre e sono questi i pensieri che ho avuto nel corso della traduzione del romanzo di Vicente Muñoz Puelles e nella stesura di questa tesi.

Se non amassi le parole, se non amassi le storie, sicuramente starei facendo altro. Sento il bisogno di tradurre tutto questo amore in qualcosa di concreto e utile, di non sprecare questa gratitudine. L'unico modo per farlo è proprio offrire agli altri quello che per tanti anni è mi stato offerto da decine di traduttori che, prima di me, hanno scelto di dedicare la propria vita all'arte contorta e impagabile della traduzione.

BIBLIOGRAFIA

Adorno, T. W. (1979). *Note per la letteratura*. Torino: Einaudi.

Arnal Gil, J. I. (2011). *El tratamiento de la muerte en el álbum infantil. Obras publicadas en castellano (1980-2008)*: <https://addi.ehu.es/bitstream/10810/7663/13/ARNAL%20GIL.pdf>

Arqués, R., Padoan, A. (2012). *Il Grande dizionario di Spagnolo*. Bologna: Zanichelli

Augieri, C. A. (2005). "L'astuzia del paratesto e la rudezza ingenua del potere: il caso Alvaro" in M. Santoro e M.G. Tavoni (a cura di), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, vol. I, pp. 329-342.

Benítez Zorita, E. (2014). "La importancia de los paratextos en las aulas de Educación Infantil", *CLIJ*, 252, pp. 38-43.

Berman, A. (2000). "Translation and the Trials of the Foreign" in L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, pp. 284-297.

CLAVE (1996). *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: SM.

Crisafulli, E. (2005). "Testo e paratesto nell'ambito della traduzione" in M. Santoro e M.G. Tavoni (a cura di), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, vol. I, pp. 447- 463.

Dahl, R. (2002). *Matilde* (traduzione di F. Lazzarato e L. Manzi). Milano: Adriano Salani Editore.

Defoe, D. (2003). *Robinson Crusoe*. Londra: Penguin Books.

Defoe, D. (2011). *Robinson Crusoe* (traduzione di A. Rizzardi). Milano: De Agostini.

Defoe, D. (2012). *Robinson Crusoe* (traduzione di L. Terzi). Milano: Adelphi.

Defoe, D. (2015). *Robinson Crusoe* (traduzione di S. Nieveo). Firenze: Giunti Editore.

Díaz Hanán, F. (1996). “Variaciones sobre el tratamiento del tema de la muerte en la literatura infantil”, *Revista latinoamericana de literatura infantil y juvenil*, 4, pp. 6- 13.

Di Giovanni, E., Elefante, C., Pederzoli, R. (eds.) (2010). *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots. / Writing and Translating for Children. Voices, Images and Texts*. Bruxelles: Peter Lang.

Doyle, A. C. (2007). *The Lost World*. Londra: Penguin Books.

Doyle, A. C. (2015). *Il mondo perduto* (traduzione di F. Antonucci). Roma: Theoria.

Doyle, A. C. (2016). *Il mondo perduto* (a cura di F. Romanini). Varese: Edizioni Crescere.

Doyle, A. C. (2020). *Il mondo perduto* (traduzione di L. Conetti). Milano: Mondadori.

Elefante, C. (2012). *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press.

Foucault, M. (1969). “Les mots qui saignent”, *L’Express*, 29 agosto, p.30.

García de Toro, C. (2017). “Traducir literatura para niños: de la teoría a la práctica”, *TRANS. Revista De Traductología*, (18), 123-137: <https://doi.org/10.24310/TRANS.2014.v0i18.3249>

Genette, G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Roma: Einaudi.

Held, J. M. (ed.) (2014). *Roald Dahl and Philosophy: A Little Nonsense Now and Then*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Kipling, R. (2009). *The Jungle Book*. Londra: Penguin Books.

Kipling, R. (2011). *Il libro della giungla* (traduzione di G. Arduino). Milano: Edizioni Piemme.

Kipling, R. (2012a). *Il libro della giungla* (traduzione del testo G. Padoan; traduzione delle poesie di L. Conetti). Milano: Mondadori.

Kipling, R. (2012b). *I libri della giungla* (traduzione di G. Dàuli). Roma: Newton Compton.

Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos

Lluch, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha.

Lorenzo, L. (2017). “Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil”, *TRANS. Revista De Traductología*, (18), pp. 35-48: <https://doi.org/10.24310/TRANS.2014.v0i18.3244>

Lorenzo, L. Pereira, A., Ruzicka V. (eds.) (2002). *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Dossat: Madrid.

Mambrini, S. (2010). “C’era due volte... Tradurre la letteratura per ragazzi” in E. Di Giovanni, C. Elefante e R. Pederzoli (eds.), *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots. / Writing and Translating for Children. Voices, Images and Texts*, pp. 243-255.

Marchese, Á., Forradellas, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

Miller, D.R., Pano, A. (a cura di) (2009). *La geografia della mediazione linguistico-culturale*. Bologna: Quaderni del CeSLiC.

Muñoz Puelles, V. (2020). *La voz del árbol*. Madrid: Grupo Anaya.

Oittinen, R. (2005). *Traducir para niños*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Oittinen, R. (2006). “No Innocent Act. On the Ethics of Translating for Children” in J.V. Coillie e W.P. Verschueren (eds.), *Children’s Literature in Translation. Challenges and Strategies*, pp. 35-45.

Pascoli, G. (1907). *Pensieri e discorsi di Giovanni Pascoli, 1895-1906*. Bologna: Zanichelli.

- Pascua Febles, I. (2002). “Traducción de la literatura para niños. Evolución y tendencias actuales” in L. Lorenzo, A. Pereira, V. Ruzicka (eds.), *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*, pp. 91-113.
- Proust, M. (1939). *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*. Parigi: Éditions Gallimard.
- Proust, M. (1997). *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann* (traduzione di P. Pinto). Roma: Newton Compton.
- Proust, M. (2017). *Alla ricerca del tempo perduto. Vol. 1: Dalla parte di Swann* (traduzione di G. Raboni). Milano: Mondadori.
- Proust, M. (2018). *Dalla parte di Swann* (traduzione di M.T. Nessi Somaini). Milano: Rizzoli.
- Putri, R.R., Retnaningdyah, P. (2018). “Matilda’s Literacy Practices in Roald Dahl’s “Matilda””, *2nd Social Sciences, Humanities and Education Conference: Establishing Identities through Language, Culture, and Education (SOSHEC 2018)*. Atlantis Press: <https://www.atlantispress.com/proceedings/soshec-18/25903346>
- Raboni, G. (1990). “Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura” in L. De Maria (a cura di), *Proust oggi*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. 111-119.
- Rider Haggard, H. (1994). *La donna eterna* (traduzione di W. Puggioni). Roma: Newton Compton Editori.
- Rider Haggard, H. (1996). *Lei* (traduzione di J. R. Wilcock). Milano: Bompiani.
- Rider Haggard, H. (2004). *She: A History of Adventure*. New York: Barnes & Noble Publishing.
- Rider Haggard, H. (2010). *Lei* (traduzione di I. Isaia). Milano: Il Gatto e la Luna editrice.
- Santoro, M., Tavoni, M.G. (2005). *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, vol. I. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Sezzi, A. (2009). “Mediating between childhood and adulthood: the translation of picture books”, in D.R. Miller e A. Pano (a cura di) *La geografia della mediazione linguistico-culturale*, pp. 192–209.
- Trifone, M. (2013). *Il Devoto-Oli dei Sinonimi e Contrari*. Firenze: Le Monnier.

- Van Coillie, J., Verschueren W.P. (eds.) (2006). *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Manchester: St Jerome.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londra: Routledge.
- Venuti, L. (1998). *The Scandals of Translation*. Londra: Routledge.
- Venuti, L. (ed.) (2000). *The Translation Studies Reader*. Londra e New York: Routledge, pp. 284-297.
- Woolf, V. (2012). *Orlando* (traduzione M. Del Serra). Roma: Newton Compton Editori.
- Woolf, V. (2013). *Orlando* (traduzione e note di A. Scalero). Milano: Mondadori.
- Woolf, V. (2014). *Orlando: A Biography*. Oxford: Oxford University Press.
- Woolf, V. (2017). *Orlando* (traduzione di S. Roti Sperti). Milano: Feltrinelli.
- Yuste Frías, J. (2012). "Para-traducir la tipografía creativa de la literatura infantil y juvenil", *La otra L*, 8, pp. 38-45.

SITOGRAFIA

Alessandra Scalero

<https://www.personalreporter.it/news/alessandra-scalero-una-vita-per-tradurre-e-scoprire-scrittori/>
<https://rivistatradurre.it/un-pilastro-della-medusa/>

Adolfo Serra

<https://www.accademiaspagna.org/portfolio/adolfo-serra/?lang=it> e <http://adolfo-serra.blogspot.com/>
<https://kluidmagazine.com/adolfo-serraencuentra-tu-propia-voz-se-exigente-y-empatico-contigo-mismo/>
<https://www.sleepydays.es/2019/05/adolfo-serra-un-artista-de-cuaderno.html>
<http://unperiodistaenelbolsillo.com/adolfo-serra-y-la-voz-del-arbol-me-recordo-a-la-infancia-a-los-veranos-eternos-en-el-pueblo-en-contacto-con-la-naturaleza-cuando-tienes-la-sensacion-de-que-todo-es-posible/>

Anaya Infantil Juvenil

<http://blog.anayainfantilyjuvenil.es/wp1/?p=7548>
<https://www.anayainfantilyjuvenil.com/autor/adolfo-serra/>
https://recursos.grupoanaya.es/catalogos/proyectos_lectura/IJ00433001_9999978685.pdf
https://issuu.com/grupoanayasa/docs/ij00472101_dossier2014
<https://www.anayainfantilyjuvenil.com/subcoleccion/premio-anaya-infantil/>

Booktrailer La voz del árbol

<https://www.youtube.com/watch?v=3U5Ui9FnwFw>

Diccionario de la lengua española (Real Academia Española)

<http://dle.rae.es/?w=diccionario>

Ecured

https://www.ecured.cu/Vicente_Mu%C3%B1oz_Puelles

El Cultural

<http://elcultural.com/Vicente-Munoz-Puelles-Los-escritores-nunca-dejamos-la-infancia>

<http://elcultural.com/Las-desventuras-de-un-escriptor-en-provincias>

Europa Press

<https://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-vicente-munoz-puelles-porvenir-literatura-infantil-juvenil-no-corre-ningun-peligro-20140408163720.html>

El Ideal Gallego

<https://www.elidealgallego.com/texto-diario/mostrar/2413584/vicente-munoz-puelles-premio-anaya-literatura-voz-arbol>

El País

https://elpais.com/ccaa/2014/04/08/valencia/1396975662_646896.html

Gian Dàuli

<https://rivistatradurre.it/un-provinciale-cosmopolita/>

Giovanni Arduino

<https://thrillernord.it/intervista-al-traduttore-giovanni-arduino/>

Giuseppe Grasso

<http://www.edizionisolfanelli.it/giuseppegrosso.htm>

Il Gatto e la Luna editrice

<http://gattoeluna.blogspot.com/>

Jot Down

<https://www.jotdown.es/2011/05/vicente-munoz-puelles-a-espana-le-falta-tradicion-erotica>

Juan Rodolfo Wilcock

<http://www.vicoacitillo.it/poeti/wilcock/wilcock.html>

Levante

<https://www.levante-emv.com/cultura/2014/04/08/novelas-adultos-parecen-12782275.html>

Makma

<https://www.makma.net/un-buen-libro-no-tiene-edad/>

Mauna Del Serra

<http://www.nuovorinascimento.org/delserra/premi.htm>

NubeOcho

<https://insurgenciamagisterial.com/la-perra-la-cerda-la-zorra-y-la-loba-una-reflexion-sobre-el-machismo-en-los-cuentos-infantiles/>

Paolo Pinto

<http://www.edizionisolfanelli.it/paolopinto.htm>

Planeta de Libros

<https://www.planetadelibros.com/autor/vicente-munoz-puelles/000028987>

Premio Cuatrogatos

<https://www.cuatrogatos.org/premio.php>

Revistababar

<http://revistababar.com/wp/vicente-munoz-puelles-gana-el-xi-premio-anaya-con-la-voz-del-arbol/>

Silvia Rota Sperti

<https://www.feltrinellieditore.it/autori/autore/rota-sperti-silvia/>

Sito ufficiale di Vicente Muñoz Puelles

<http://www.vicentemunozpuelles.es/>

Stanislao Nievo

<http://www.stanislaoNievo.it/biografia.php>

Vocabolario, Sinonimi e Contrari ed Enciclopedia Treccani online

<http://www.treccani.it>

RESUMEN

El objeto de este trabajo de investigación es la traducción del español al italiano de la novela infantil *La voz del árbol* del autor valenciano Vicente Muñoz Puelles, publicada en 2014 e inédita en Italia. El trabajo se divide en cuatro capítulos, precedidos de una breve introducción en la que se presenta su estructura. El primer capítulo se centra en el análisis del texto original. En particular, se analizan la biografía y la producción literaria de Muñoz Puelles, acompañadas de una entrevista al autor, los elementos paratextuales, las ilustraciones, la trama, los personajes, el espacio y el tiempo de la narración, el estilo y los temas tratados, especialmente la importancia de la literatura en la infancia. El segundo capítulo propone un análisis de las referencias literarias contenidas en la novela y la comparación de las traducciones italianas existentes de una serie de clásicos literarios citados en *La voz del árbol*. El tercer capítulo contiene la propuesta de traducción de la novela al italiano. El último capítulo presenta un comentario sobre la traducción, tras una introducción sobre la literatura infantil y su traducción. En el capítulo se ilustra la metodología de traducción y se analizan y profundizan algunos de los problemas de traducción más interesantes y las estrategias adoptadas.

ABSTRACT

The subject of this dissertation is the translation from Spanish into Italian of the children's novel *La voz del árbol* by Valencian author Vicente Muñoz Puelles, published in 2014 and never released in Italy. The paper is divided into four chapters, preceded by a brief introduction outlining its structure. The first chapter focuses on the analysis of the source text. Particularly, Muñoz Puelles's biography and literary production are explored, along with an interview with the author, followed by an analysis of the paratextual elements, the illustrations, the plot, the characters, the space and time of the narration, the style and the themes, especially the importance of literature during childhood. The second chapter delves into the literary references within the novel and a comparison of existing Italian translations of various literary classics quoted in *La voz del árbol*. The third chapter contains the proposed translation of the novel into Italian. The final chapter offers a commentary on the translation process, introduced by a discussion on children's literature and its translation. In the chapter, the translation methodology is illustrated and some of the most interesting translation problems and adopted strategies are analysed and explored.